CUPRINS

PAGINA

PREMIILE U.C.M.R. PE ANUL 2012 3

STUDII

OLEG GARAZ
FENOMENUL COMPRESIEI STILISTICE ÎN MUZICA EUROPEANĂ (I) 12
GEORGE BALINT
MIŞCAREA DE INSTRUMENTARE A FORMEI MUZICALE: VARIAŢIA DE TEMPO ŞI INTENSITATE ANALOG CELEI DE ENTROPIE 50

ESEURI

NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XV) 76

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
OPERA COMPONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU
CATALOG CRONOLOGIC (II) 80
VASILE VASILE
OMAGIEREA MUZICIANULUI PAUL CONSTANTINESCU 107
VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XXIII). FONDUL AURELIA CIONCA 117

CENTENAR

AL. I. BĂDULESCU
UN IMPORTANT JUBILEU: CENTENAR ION DUMITRESCU 141

IN MEMORIAM

ALEX VASILIU
CREAŢIE ŞI DESTIN - IANCY KŐRŐSSY (II) 145

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

U.C.M.R. AWARDS FOR THE YEAR 2012 3

STUDIES

OLEG GARAZ
THE PHENOMENON OF EUROPEAN MUSIC STYLE COMPRESSION (I) 12

GEORGE BALINT
INVESTIGATING SHAPE MOVEMENT: VARIATION IN TEMPO AND INTENSITY, ANALOGOUS TO THAT OF ENTROPY 50

ESSAYS

NICOLAE BRÂNDUȘ
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XV) 76

HISTORIOGRAPHY

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
PAUL CONSTANTINESCU
CHRONOLOGICAL CATALOG OF HIS MUSICAL WORKS (II) 80

VASILE VASILE
TRIBUTE TO THE MUSICIAN PAUL CONSTANTINESCU 107

VIOREL COSMA
ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXIII). AURELIA CIONCA FUND 117

CENTENNIAL

AL. I. BĂDULESCU
AN IMPORTANT JUBILEE: CENTENNIAL ION DUMITRESCU 141

IN MEMORIAM

ALEX VASILIU
IANCY KŐRŐSSY (II) 145

https://biblioteca-digitala.ro

Premiile Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România pe anul 2012

MARELE PREMIU

Octavian Lazăr Cosma

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE SIMFONICĂ

Călin Ioachimescu
Concerto for flute and orchestra

PREMIUL PENTRU LUCRARE MULTIMEDIA

Diana Rotaru
Hypnagogia
pentru grup solistic, orchestră de cameră și sunete preînregistrate

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE CAMERALĂ

Carmen Maria Cârneci
Doiniri
pentru 2 flaute

PREMIUL FILIALEI CLUJ

Adrian Borza
If
pentru oboi solo și calculator interactiv

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE FANFARĂ

Octavian Luncan
Rapsodia Dorului

PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL-SIMFONICĂ

George Balint
Opera MAIISM

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL - INSTRUMENTALĂ

Alexandra Cherciu
5 Rondeluri pe versuri de Alexandru Macedonski

PREMIUL PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ

Dan Buciu
Frica
pe versuri de Marin Sorescu

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU CREAŢIE DIDACTICĂ

Irina Odăgescu Țuțuianu
Continuum Y
pentru voce și pian

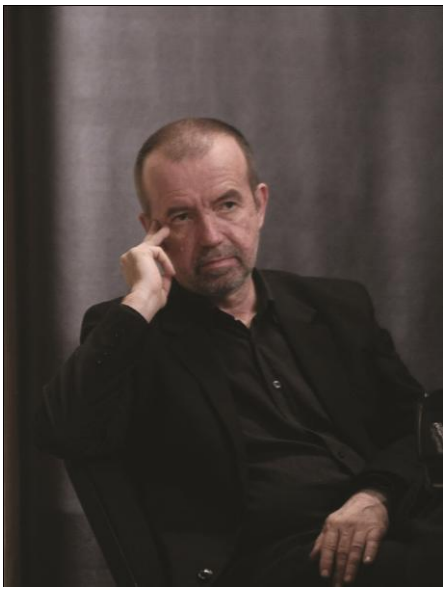
PREMIUL PENTRU UN GRUPAJ DE MELODII

Jolt Kerestely
Anii mei flori de tei, Lacrima, Prințesa mea, De câte ori
pe versuri de
Carmen Aldea Vlad

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU SPECTACOL MUZICAL

Dumitru Lupu
Cătun Fericit
comedie muzicală



PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ

Mircea Tiberian
Inside out
proiect ce cuprinde partituri, comentarii, analize și un suport audio

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE

Florinela Popa
Serghei Prokofiev

PREMIUL PENTRU SISTEMATICĂ MUZICALĂ

Dinu Ciocan
O teorie semiotică a interpretării muzicale
vol.II, partea I

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ – CRITICĂ MUZICALĂ

Alexandru Bădulescu

pentru activitatea publicistică și pentru volumul „Cultura muzicală pe teritoriul Jud. Prahova în sec. XIX- XX”.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Fenomenul compresiei stilistice în muzica europeană (I)

Oleg Garaz

1. Stilul ca „simulacru" canonic. Ideea „sinonimiei" simbiotice şi a dublei determinări temporale

Relaţionarea canonului cu ceea ce reprezintă subcategoria stilistică poate fi interpretată ca una privilegiată, deoarece aceasta din urmă îşi exercită rolul de indiciu al performanţei, selectând din multitudinea constituentelor inferioare disponibile într-un anumit câmp istoric doar cele mai eficiente şi, în acelaşi timp, mai reprezentative elemente, şi înglobându-le în concepţii stilistice canonizabile. Dacă în planul vizibilităţii istorice şi în egală măsură valorice, canonul se prezintă în prim-plan, stilul se prezintă în planul secund, însă într-un mod deloc „concurenţial", ci mai degrabă asigurând partea „tehnică" a funcţionării întregului ansamblu.

Această funcţie de „furnizor" canonic a stilului nu este, însă, singura funcţie care îl valorizează drept *categorie însoţitoare* a canonului în imaginea unui „parteneriat" reciproc avantajos. Altfel spus, specificul evoluţiei *stilistice* reprezintă o determinantă majoră a evoluţiei *canonului* însuşi, făcând posibilă astfel o anumită „sinonimie" şi, în acelaşi timp, o simultaneitate de ordin „simbiotic", sau, altfel spus, făcând posibilă o extrapolare biunivocă între *alegerile* efectuate în plan stilistic şi specificul *evaluărilor* în plan canonic.

https://biblioteca-digitala.ro

O primă imagine a acestei „sinonimii" simbiotice o putem observa, împreună cu cercetătoarea americană Marcia Citron, în chiar modul în care istoria muzicii– ca *disciplină* şi *ştiinţă* – operează cu termenii periodizanţi (deşi nici unul dintre aceştia – Evul Mediu, Renaştere, Baroc, Romantism, Modernism etc. – nu conţine vreo trimitere la fenomenul propriu-zis muzical)[1], configurând imaginea unui *anumit* trecut, adaptându-l capacităţii noastre de reprezentare în termenii simbolurilor culturale moderne, altfel spus, *modernizându-l*. Această stare de lucruri devine posibilă, după cum notează autoarea textului, deoarece „Periodizarea este subînţeleasă în istoria muzicii şi în alte domenii ca şi posibilitate de a opera cu vaste întinderi ale timpului istoric. […] Perioadele nu sunt trecutul, ci doar reconstrucţia trecutului. Periodizarea nu doar face istoria accesibilă, ci, după cum observă Frank Kermode, «o face modernă». Criteriul care delimitează perioadele unele de altele reprezintă ideea modernă despre trecut şi ceea ce este important în trecut. Fără structura de organizare bazată pe valorile curente, trecutul ar putea foarte bine rămâne ceea ce el realmente şi este: temporalmente distant şi străin."[2]

Marcia Citron se întreabă în continuare ce poate să însemne, însă, periodizarea şi dacă aceasta poate fi utilizată drept echivalent pentru noţiunea de categorii de organizare a istoriei. Iar explicitarea relaţiei de „sinonimie" simbiotică o găsim în următorul comentariu al autoarei: „periodizarea presupune cronologie: limite plasate împrejurul unor blocuri de timp istoric. Acest lucru pare evident. Însă noi avem nevoie să explorăm în

---

[1] Marcia Citron, *Gender and the musical canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 222: „*Many of the labels derive from other fields and have little to do with what they have come to represent in music, for example «Baroque» from art history or «Classic» from German literature.*" [„Multe dintre aceste etichete provin din alte domenii şi puţin au de a face cu ceea ce au de reprezentat în muzică, de exemplu «Baroc» provine din istoria artei, sau «Clasic» din literatur germană"].

[2] *Ibidem*, p. 211: „*Periodization is taken for granted in music history and in other fields as a way of dealing with vast expanses of historical time.* […] *Periods are not the past but only re-constructions of the past. Periodization not only renders history accessible but as Frank Kermode observes, 'makes it modern'. The criteria that demarcate periods from one another represent modern ideas of the past and what is important in the past. Without an organizing structure based in current values the past could well remain what it really is: temporally distant and foreign.*"

https://biblioteca-digitala.ro

ce mod cronologia este structurată vis-à-vis de perioade. La fel, este important să se ia în considerare poziţionarea limitelor şi numele acordate perioadelor. Asemenea alegeri sunt *politice* (s.n. – O.G.) şi ele oglindesc ideologiile (pre)dominante şi ceea ce este considerat a fi important. Anumite trăsături stilistice sunt admirate şi devin bază pentru proprietăţile arhetipale ale unei epoci date. *Lucrările care se deosebesc tind să fie ignorate, excluse sau depreciate. Astfel, periodizarea creează şi perpetuează valoarea* (s.n. – O.G.)."[3]

La toate acestea mai putem adăuga problemele pe care autoarea le enumeră ca fiind legate de (1) *linearitatea studiului istoriei*, (2) nevoia de a „*împacheta*" (sau „*ambala*") cantităţi enorme de material al trecutului, în ideea de a putea opera cu acesta şi a-i da un sens, (3) modul în care „*împachetăm*" acest material şi, în acelaşi timp, (4) care ar fi valorile scoase în evidenţă prin această procedură de „*împachetare*", dar şi (5) cum linearitatea cronologică este *divizată* în blocuri temporale cu mărimi determinate prin puncte de început şi sfârşit specificate. Dincolo de toate acestea, însă, devine evident *comportamentul* specific al stilului atunci când abordăm problema *termenilor periodizanţi*, a *perioadelor istorice-artistice* şi a modului în care acestea sunt formulate şi articulate ca entităţi constitutive ale istorie (muzicale) însăşi, deoarece stilul poate fi definit drept *canonic*. Periodizarea presupune procedurile implicit canonice de *alegeri selective* după criterii *contingente* (formulate în funcţie de particularitatea fiecărui context istoric), *privilegierea valorică* prin formularea şi acordarea acestei semnificaţii *consensuale* (de către grupuri dominante) în vederea *transmisibilităţii* (pătrunderii prin hotarele următoarei perioade istorice) în calitate de *model exemplar* (factor „coroziv" şi „penetrant") şi imagine a unei *excelenţe valorice* în plan istoric.

[3] *Ibidem*, p. 211: „*periodization entails chronology: boundaries placed around blocks of historical time. This seems obvious. But we need to explore how chronology is structured* vis-à-vis *periods. It is also important to consider the placement of boundaries and the names assigned the periods. Such choices are political, and they reflect prevailing ideologies of what is considered important. Certain style traits are admired and become the basis for the archetypal properties of a given epoch. Works that differ tend to be ignored, excluded, and devalued. Thus periodization creates and perpetuates value.*"

https://biblioteca-digitala.ro

Mecanismul de funcţionare a stilului şi a canonului este bazat pe procedura de *replicare* / multiplicare şi pe o relaţie de interdeterminare, deoarece *alegerile* stilistice sunt realizate dintr-o „bibliotecă" de modele canonice ale epocii (ca tezaur de intonaţii, structuri, „prefabricate", soluţii tehnice sau concepţii componistice), iar canonul, la rândul lui, ***consfinţeşte*** valoarea alegerilor făcute în plan stilistic.

Continuitatea acestei proceduri aparent „inocente" şi funcţionând în fiecare perioadă de timp ca un dat natural, ca o raţiune intrinsecă şi organică a lucrurilor, nu reprezintă, de fapt, nimic altceva decât un instrument contingent de a manipula timpul *imaginar*, *artistic* sau *valoric* prin faptul că un prim dat al *ontologiei* canonice presupune ca acesta din urmă să reprezinte o imagine ***referenţială*** a trecutului, deci, după cum indică Marcia Citron, a ceea ce este important în acel trecut. Lucru care, însă, presupune şi determină un viitor, cu alte cuvinte, un traiect temporal până în prezentul în care se situează evaluatorul acelui trecut ce are nevoie de o ***anumită*** imagine a unui *referent valoric* în vederea propriei *valorizări pozitive* (cazul compozitorilor romantici), iar prin această dublă determinare (a trecutului *dezirabil* şi a viitorului *predeterminat*) canonul se multiplică prin realizarea unei duble expansiuni simultane în direcţii temporale diametral opuse. Or, tocmai acest spaţiu temporal de care are nevoie canonul pentru auto-replicare este diminuat în procesul *compresiei stilistice*, determinând mutaţii simultane în ambele planuri – stilistic şi canonic, acesta fiind şi sensul sintagmei „sinonimie simbiotică".

2. Imaginea comprimării temporale: cauze şi consecinţe

La modul cel mai general, sintagma „*compresie stilistică*" poate fi explicitată printr-o procedură comparativă în care epocile culturale-stilistice (din cadrul culturii europene) sunt reprezentate prin extensia lor temporală. Văzută astfel, succesiunea cronologică se prezintă în imaginea în care *timpul* acordat fiecărei epoci istorice-stilistice ulterioare este tot mai scurt şi este consumat / derulat cu o viteză temporală tot mai accentuată, la această accelerare contribuind şi densitatea tot mai mare de nume, lucrări, concepţii şi lucrări pe unitate de timp.

https://biblioteca-digitala.ro

Spre exemplu, cele trei avangarde moderniste ale secolului al XX-lea se prezintă ca fiind mult mai *accelerate* şi *intensificate* chiar în comparaţie cu „vecinul" său istoric-stilistic imediat anterior care este romantismul, şi el structurat în trei etape. Însă este vizibil faptul că muzicienii modernişti nu mai au la dispoziţie *atâta* timp cât aveau Schubert, Chopin sau Bruckner. Chiar mai mult, s-ar putea să nu mai fie vorba de *acelaşi* timp, oricare ar fi definiţia acestuia (modernist în opoziţie cu clasic sau baroc ori subiectiv, social, imaginar sau cotidian). Mult mai plauzibilă, însă, este ideea conform căreia, spre deosebire de compozitorii perioadelor anterioare, Schoenberg, Boulez sau Cage au trăit într-un timp *decalat* (adică, „împins" într-un mod forţat) înspre viitor şi, în acelaşi timp, fiecare a existat într-o temporalitate individuală *eterogenă* (spre deosebire de compozitorii Barocului, care trăiau într-o temporalitate colectivă omogenă), propria lor personalitate ajungând să se identifice cu temporalitatea *supra-alimentată* a muzicii pe care o scriau. Temporalitatea istorică ajunge să fie parcelată în segmente tot mai mici, tot mai scurte, deşi în cadrul unui întreg definibil stilistic, pentru ca, în postmodernitate, totul să se risipească pur şi simplu într-un *nor de fragmente* izolate.

Această intensificare temporală nu se manifestă, însă, doar la nivelul unei accelerări (scurtări) temporale, senzaţia clară a consumăriii şi epuizării unui segment de timp (inexistentă, spre exemplu, în barocul muzical), ci decurge mai degrabă dintr-o trăire emoţională şi, implicit, imaginativă diferită a timpului însuşi, a unui timp mai rapid în cazul fiecărei etape ulterioare.

La rândul lui, Romantismul dă dovadă de o evidentă intensificare în comparaţie cu clasicismul muzical vienez, de aici decurgând, probabil, acel sentiment de nostalgie neo-clasică pentru imaginea idealizată a unei anumite *cumpătări*, a unui *echilibru*, *claritǎţi* şi *simplităţi* prezente în muzica lui Haydn, Mozart sau (deja mai puţin) la Beethoven, iremediabil pierdute şi, prin urmare, „aureolate" în imaginea unei „vârste de aur", a unui trecut muzical european aproape mitologic. Spre deosebire de romantici, care „negativizau" timpul pe care-l trăiau în favoarea trecutului clasic, modernştii îşi „pozitivau" temporalitatea; şi într-un caz, şi în celălalt fiind vorba despre idealizarea romantică sau, dimpotrivă, despre ruptura

https://biblioteca-digitala.ro

modernistă de ideea *lentorii* unui timp suficient pentru exprimarea completă a tuturor conţinuturilor.

Altfel spus, fiecare epocă stilistică ulterioară se manifestă în termeni temporali ca fiind mai comprimată decât epocile care o preced, iar această înaintare evolutivă se relevă în imaginea unei *compresii progresive*, ale cărei consecinţe s-au manifestat într-o formă deplină de abia în postmodernitate, ca o culminaţie a procesului de convertire a succesiunii în sincronie. În planul activităţilor artistice, accelerarea dinamicii temporale îşi atinge consecinţa logică în staticismul unei echitemporalităţi generalizate. Astfel, imaginea istoriei temporale ca *profunzime perspectivală*, cel puţin, prin „terasarea" implicită în trecut şi prezent, revine la *bidimensionalitatea* unei picturi rupestre, însă la un cu totul alt nivel al spiralei temporale, de această dată în calitate de *simulacru*. Finalitatea unei asemenea *compresii* aplicată reprezentărilor timpului afectează în mod necesar şi imaginea spaţiului, „aplatizându-l" într-un mod vizibil până la „bidimensionalitatea" surprinzătoare a unei simulări tridimensionale.

Într-o imagine globală a succesiunii etapelor istorice, *şaptesprezece* secole de Antichitate greco-romană (aprox. secolul al XII-lea a.C.-secolul al V-lea p.C.) sunt urmate de aproximativ *opt* secole de Ev Mediu (secolele al VI-lea – al XIV-lea), urmând doar *un secol şi jumătate* de Renaştere (secolele al XV-lea – al XVI-lea, cu o eventuală extensie manieristă în primele decenii ale secolului al XVII-lea)[4], un *singur* secol al Barocului (a doua jumătate a secolului al XVII-lea – prima jumătate a secolului al XVIII-lea).

Iluminismul reprezintă momentul de „galvanizare" a evoluţiei şi de subordonare a acesteia imperativului *progresiei* şi *emancipării*, consecinţa logică a Renaşterii laicizante şi un moment culminant al concepţiei antropocentrice (din Renaştere), aflat la un nivel superior – inventarea individului

[4] În comparaţie cu alte arte, muzica se va situa întotdeauna către sfârşitul unei perioade stilistice. Spre exemplu, situarea Renaşterii europene între secolele al XV-lea – al XVI-lea (cu începere cam din 1450) poate fi aplicată în egală măsură atât literaturii şi filosofiei (ca incitare a acestui tip de mentalitate), cât şi picturii, însă în cazul muzicii este vorba despre o anumită „întârziere", acest decalaj fiind observabil în cazul *clasicismului*, dar şi a *romantismului* muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

uman ca personalitate (la extremă – concepţia *geniului*), precum şi o nouă concepţie *etică* (drepturile individuale). Imaginea muzicii este diferită înainte (Renaştere) şi după (Clasicism), iar acest „proiect iluminist" determină o serie de mutaţii calitative în planul activităţilor artistice muzicale: (a) de la modelul *retoric* (al Barocului) este realizată o mutaţie înspre cel *organic* (al Clasicismului vienez şi Romantismului); (b) sunt generate şi desăvârşite noile genuri şi forme (diferite de cele ale Barocului, unele mai eficiente şi mai corespunzătoare implicării în înaintarea progresistă), altele fiind abandonate ca nepotrivite; (c) treptat este elaborat un instrumentar suplimentar (şi abandonate instrumentele necorespunzătoare, incapabile să suporte mutaţia), potrivit cu (d) noile contexte ale sensibilităţii şi imaginarului colectiv. Toate aceste mutaţii sunt efectuate în vederea unei *eficientizări*, datorită unei noi concepţii privind *accesibilitatea* şi, implicit, urmărind o anumită *accelerare* temporală a derulării evenimentelor atât în plan social, cât şi în planul activităţilor artistice.

Câteva decenii ale epocii Preclasice (interferând cu sfârşitul Barocului şi un început al Clasicismului muzical) preced alte câteva decenii ale Clasicismului vienez (aproximativ trei-patru decenii ce conţin opera de maturitate a lui Haydn şi Mozart, şi primele două epoci din creaţia lui Beethoven). O primă etapă în definitivarea „proiectului iluminist" răzbate, ca o constatare a mutaţiei încheiate, chiar în Simfonia a IX-a de Ludwig van Beethoven, un imn prin definiţie iluminist, chiar dacă textul aparţine unui reprezentant al mişcării *Sturm und Drang*, Friedrich Schiller[5].

[5] Este semnificativ şi relevant faptul că muzicologul rus Ivan Sollertinskii formulează (în anii '20 ai secolului XX) ideea „beethovenocentrismului" culturii musicale europene. Astfel, imaginea culturii musicale laice, începând cu Renaşterea (1450-1600) şi până în prezent (2000) se subdivide în două mari epoci: (a) ante-beethoveniană – Renaşterea, Barocul şi Preclasicismul (1450-aproximativ 1770, anul naşterii lui Beethoven) şi (b) post-beethoveniană – Romantismul, Modernismul şi Postmodernismul (1830-2000). Putem accepta această imagine în virtutea faptului că juxtapunerea Barocului cu Romantismul, eliminând Clasicismul în vederea unui contrast mai puternic, relevă o diferenţă calitativă *radicală* între aceste două stiluri istorice, diferenţă pe care o datorăm, am putea spune, în exclusivitate personalităţii artistice a lui Beethoven.

https://biblioteca-digitala.ro

Un parametru determinant al acestei mutaţii l-a reprezentat şi *redefinirea instituţiilor de patronaj şi suport a activităţilor artistice-muzicale*: de la saloanele nobiliare la marile instituţii publice – sălile teatrelor de operă, ale filarmonicilor şi ale conservatoarelor. În esenţă, este vorba despre reorientarea către un *comandatar* mult mai numeros, diversificat şi generos în ceea ce priveşte „oferta" de teme, motive, imagini, concepţii sau, altfel spus, spre reprezentanţii unui mult mai consistent *câmp al imaginarului social*.

Astfel, ca o primă condiţie, reorientarea înspre un public mult mai numeros determină şi apariţia unor *spaţii publice cu funcţionalitate specifică*, îndreptate exclusiv către o *interacţiune mult mai activă* cu acest tip de public.

O a doua condiţie a acestui tip de interacţiune se referă la alegerea genurilor de *operă* şi *simfonie*, ambele fiind *genuri sintetice mari*, în calitate de *genuri prioritare* pentru menţinerea *contactului* şi *intensificarea* unui *schimb generativ*[6]. Este de remarcat observaţia făcută de William Weber în ceea ce priveşte importanţa genului de operă în acest context: „opera a fost considerată capabilă a deţine ambele calităţi, de elevaţiune

[6] La întrebarea *ce este simfonia* muzicologul german Paul Bekker formulează în răspuns relevant în contextul aserţiunilor de mai sus: „... simfonia reprezintă pentru artist un mijloc de comunicare cu masele extinse de receptori prin intermediul muzicii instrumentale. Producând concepţia simfoniei, el dă naştere concomitent, şi unui reprezentări ideale a auditorului şi a interacţiunii active cu acesta." (Paul Bekker, *Simfonia de la Beethoven la Mahler*, Leningrad, 1926, p. 25, citat în: Mark Aranovski, *Căutările simfonice. Problema genului de simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975*", Leningrad, „Compozitorul sovietic", 1979, p. 14.).
Formularea fiind de o generalitate mult prea mare, urmează o precizare: „Nu este suficient să afirmăm că aceasta (simfonia – n.n.) a organizat umanitatea în vederea receptării unei forme artistice noi şi a făcut posibilă trăirea unui sentiment de unitate în ceea ce priveşte sensibilitatea şi emotivitatea artistice. Simfonia beethoveniană a reprezentat în acelaşi timp prima şi singura formă artistică-muzicală care chiar determina apariţia şi articularea unei asemenea unităţi (a auditorului receptor)" (*Ibidem*, pp. 23-24, apud: Aranovski, *op. cit.*, pagina 14).
Ultima remarcă a lui Paul Bekker deschide accesul înspre o înţelegere mai profundă a rolului deţinut de simfonie la limita secolelor al XVIII-lea — al XIX-lea: „În alte timpuri, aceluiaşi scop serveau missele, «pasiunile», oratoriile" (*Ibid*, p. 24, apud: Aranovski, *op. cit.*, p. 14).

https://biblioteca-digitala.ro

superioară şi accesibilitate pentru toţi reprezentanţii claselor superioare."[7]

Romantismul durează ceva mai mult, între Schubert (m. 1828) şi Wagner (m. 1883) succedându-se, practic, trei generaţii de compozitori romantici (generaţia Franz Schubert, generaţia Felix Mendelssohn şi generaţia Richard Wagner, cu eventuala extensie înspre postromantism – Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Hugo Wolf etc.). A doua etapă, a „saltului iluminist", se încheie – prin Wagner – cu un al doilea model al totalizării – *Gesamtkunstwerk*, al cărui ecou tardiv va deveni vizibil, paradoxal, în hiperbolizarea pan-serială la Boulez, Stockhausen şi Nono în cadrul ultimei avangarde moderniste. Este vorba despre obsesia (iluministă) a *modelului de totalizare*, realizat prin *cumularea de sarcini*, în vederea afirmării la nivelul unei excelenţe indiscutabile, ceea ce, la rândul ei, semnifică atât *supremaţie*, cât şi putere de excludere.

Modernismul muzical s-a articulat, la rândul lui, în trei etape, incizia fiecăreia dintre acestea fiind marcată de câte un război – 1870 (războiul franco-german; în esenţă, un apogeu şi o apoteoză a pan-germanismului, în trena acestuia desfăşurându-se mai multe războaie de eliberare naţională), 1914-1918 (Primul Război Mondial) şi 1939-1945 (Al Doilea Război Mondial), perioadele interbelice (1870-1914, 1918-1939 şi prima perioadă cu adevărat postbelică – de la 1945) în calitatea lor de *pauze* de la activităţile marţiale s-au articulat cu atât mai intens, cu cât ameninţarea următoarei deflagraţii devenea tot mai vizibilă. Aceste trei interstiţii *recreative* corespund câte unei etape din înaintarea avangardelor artistice. Un model cu adevărat paradigmatic, în sensul derulării tot mai accelerate a unui cuantum tot mai mare şi mai diversificat de curente artistice, evenimente reprezentative, nume de muzicieni, titulaturi de stiluri, orientări şi curente, îl reprezintă a treia avangardă, postbelică (1945 – sfârşitul anilor '60). Sintetizând într-o imagine discursivă-analitică desfăşurarea evenimentelor până în acest punct, filosoful german Jürgen Habermas invocă sintagma „proiectul modernităţii" drept

[7] William Weber, „The History of Musical Canon", în: Nicholas Cook, Mark Everist (coordonatori), *Rethinking Music*, Oxford Unviersity Press, 1999, p. 354: „opera was presumed to be both highly sophisticated and still accessible to all members of the upper classes."

https://biblioteca-digitala.ro

continuare a unui „proiect iluminist", în calitatea lui de sumă de sarcini pentru cultura secolului XX, un proiect care nu ar trebui abandonat atâta timp cât el încă nu şi-a epuizat potenţialul *progresist* şi, simultan, promisiunea *emancipării* finale, aceasta din urmă rămânând valabilă. Lucrarea filosofului francez Jean-François Lyotard – *Condiţia postmodernă. Raport asupra cunoaşterii* (1979) se prezintă în egală măsură ca o replică la ideile filosofului german impunându-se drept descrierea unei noi definiţii a realităţii culturale care este postmodernitatea.

Transformarea treptată a contextului modernist, deoarece este vorba despre o emergenţă a postmodernismului şi nu despre o dislocare, se produce în perioada unui următor conflict internaţional – războiul din Vietnam (precedat de războiul din Coreea şi urmat de războiul din Afganistan), sfârşitul anilor '60 (aproximativ anul 1968) –, reprezentând începutul unui nou ciclu cultural în planul activităţilor artistice muzicale. În acelaşi timp, instaurarea postmodernismului a relevat cu o deosebită claritate o tendinţă inexistentă până atunci într-o asemenea formă – *recuperarea trecutului muzical*. Putem afirma acest lucru chiar în pofida modelului orientării neo-clasice, întrucât nu este vorba despre o recuperare nostalgică şi omagială, ci despre una mai degrabă ironică, pastişizantă şi, în orice caz, cel puţin neutră sau, poate, chiar refractară la ideea omagierii.

Putem formula cel puţin două explicaţii ale acestei atitudini de „insaţietate" cronică a postmodernismului muzical în ceea ce priveşte trecutul muzical-istoric. Prima explicaţie este una simplă şi se datorează „anulării" metanaraţiunilor în calitatea lor de „obturatoare" a perspectivei istorice regresive impuse la modul radical de ideologia artistică a modernismului, fapt care a permis o „vizualizare" recuperativă care ar fi fost imposibilă, de exemplu, în termenii exclusivismului avangardist-modernist orientat strictamente progresiv. Reorientarea interesului spre trecut şi o focalizare tot mai interesată pe nume şi titluri *evitate*, *omise*, *ignorate* sau pur şi simplu *excluse* până în acel moment, a incitat procedura de „aspirare" înspre prezent a unui trecut muzical-artistic tot mai consistent, în relaţionare directă cu disoluţia, decelerarea şi stoparea totală a oricărei nevoi avangardiste de înaintare, emancipare şi, implicit, de excludere sau privilegiere şi dominare conceptuală.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua explicaţie se referă la un fenomen ceva mai complex, în care postmodernismul muzical este văzut drept o ultimă etapă a unui **proces recuperativ repartizat pe durata a cel puţin două secole de gândire şi practică muzicală** şi care îşi găseşte în atitudinea recuperativă postmodernă o formă de vârf, însă cu preţul pierderii complete a sensului pe care o avea această „recuperare" la începutul acestei proceduri. Din ultima frază decurge nevoia unei explicitări a modului în care este structurat sensul postmodern al procedurii de recuperare. Fiind constatat faptul că, în urma anulării într-o primă etapă a „obturatoarelor" metanarative, volumul informaţiei recuperabile a crescut exponenţial, putem vorbi despre intenţia tipic postmodernă de a anula orice structură cu funcţie „obturatoare", de „filtrare", de interdicţie, evitare, omitere, ignorare sau de excludere, pentru a accelera cât mai mult posibil tempoul procedurii recuperative şi, astfel, a amplifica într-un mod continuu cantităţile de informaţii recuperate. Putem, însă, reprezenta lucrurile şi într-o ordine inversă, deoarece, dacă postmodernismul reprezintă ultima etapă a unui îndelungat proces de recuperare, ce porneşte simultan şi într-o relaţionare strânsă cu formularea ideii *canonului* în secolul al XVIII-lea, anularea metanaraţiunilor ca piedică în accelerarea şi amplificarea procesului de recuperare reprezintă şi ea o ultimă formă a procedurii de „netezire" a accesului la un trecut tot mai dens în funcţie de durata tot mai lungă a traiectului evolutiv parcurs de cultura muzicală europeană.

Într-o imagine generală, aceste etape ale recuperării se articulează în ideea descoperirii trecutului şi incitării unei nevoi de a-l *prezentifica* într-un mod continuu, dar şi a învăţării tehnicilor de recuperare şi formulare a unor justificări ce ar *legitima* această nevoie de înserare a imaginii trecutului – ca moştenire şi tezaur – în câmpul existenţei creative de actualitate. O primă etapă a procesului de recuperare o identificăm în a doua perioadă a Romantismului muzical, generaţia lui Robert Schumann şi Felix Mendelssohn-Bartholdy, atunci când, în contextul canonizării postume a figurii lui Beethoven prin reluări susţinute ale lucrărilor lui, în 1829 are loc la Leipzig o primă interpretare (postumă şi ea) a *Pasiunilor după Matei* de Johann Sebastian Bach, dirijată de către Mendelssohn însuşi. Ambii compozitori, Bach şi Beethoven, devin două figuri aproape „fetişizate" pentru următoarele două

https://biblioteca-digitala.ro

generaţii de compozitori romantici, rămânând ferm *canonici* în cadrul canonului *interpretativ* şi al celui *şcolar-didactic* până în prezent.

A doua etapă a recuperării, cu o focalizare mult mai intensă pe valoarea trecutului muzical, însă de această dată ca moştenire vie, utilizabilă la modul propriu ca material muzical (prin intermediul transcrierilor pentru alte componenţe decât acele originale, prin folosirea împrumutului de teme muzicale sau recurgând la omagiere prin stilizare), este iniţiată prin atitudinea „nostalgică" şi neo-clasică deopotrivă a lui Johannes Brahms. În fapt, orientarea neo-clasică reprezintă forma finală de articulare a mecanismului de recuperare. În special figura lui Beethoven este văzută ca un model aproape arhetipal al unei perioade sau *vârste de aur* a culturii muzicale europene, un erou al clasicismului muzical vienez şi un model superior de încarnare a imaginii unui muzician de geniu, credinţă care l-a determinat pe Franz Liszt să transcrie pentru două piane cele nouă simfonii ale lui Beethoven. Max Reger aderă la această orientare, însă alegându-şi o altă „ţintă" de omagiere şi recuperare – pe Wolfgang Amadeus Mozart în *Variaţiuni pe o temă de Mozart* (op. 132, 1914), Piotr Ilici Ceaikovski deja omagiindu-l în *Suita nr. 4*, „*Mozartiana*", Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov în opera de cameră *Mozart şi Salieri*, iar Liszt în cele două fantezii pentru pian pe teme din *Nunta lui Figaro* şi *Don Giovanni* continuă acest şir de lucrări omagiale-recuperative. Această tendinţă recuperativă este susţinută de Claude Debussy, însă prin omagierea propriei culturi – în a doua piesă din ciclul *Images*, care poartă titlul *Hommage à Rameau*, la fel procedând şi Maurice Ravel, însă într-o următoare etapă a recuperării, cu *Le tombeau de Couperin*.

Ca o culminaţie a acestui proces de readucere a trecutului în prezent se impune etapa a treia (o următoare etapă a orientării neo-clasice) prin creaţia lui Paul Hindemith – Simfonia *Mathis der Malerh* sau suita *Nobilissima visione*, a lui Carl Orff – trilogia cantatelor *Carmina Burana* (1935-1936), *Catulli Carmina* (1940-1943) şi *Triumful Afroditei* (1951), dar şi acel şir impresionant de lucrări cu sufixarea caracteristică *–ana*, pe care îl consemnează Hermann Danuser în textul lui din *Cambridge History of Twentieth Century Music*: *Kreisleriana*, op. 16 (1838) de Robert Schumann, *Mozartiana* (amintită mai sus) (suita pentru orchestră nr. 4, op. 61, 1887) de Piotr Ilici

https://biblioteca-digitala.ro

Ceaikovski, o altă *Mozartiana*, op. 253 (1901) de Carl Reinecke, *Cimarosiana* (pentru orchestră, 1952) şi *Gabrieliana* (pentru orchestră de cameră, 1971) de Gian Francesco Malipiero, *Rossiniana* (suită pentru orchestră, 1925) de Ottorino Respighi, *Scarlattiana* (pentru pian şi orchestră mică (op. 44, 1926) şi *Paganiniana* (op. 65, divertisment pentru orchestră, 1942) de Alfredo Casella, sau *Bachianas brasileiras* (ciclu de 9 lucrări pentru diverse componenţe – 1930-1945) de Heitor Villa-Lobos[8]. Acest gen de lucrări omagiale-recuperative a fost scris într-un număr de-a dreptul copleşitor, iar articolul „*-ana*" de la adresa http://en.wikipedia.org/wiki/-ana oferă o listă-alfabet de titluri cu un număr de peste patruzeci de compoziţii, care acoperă, practic, întreaga istorie modernă a muzicii (din secolul al XVIII-lea până în prezent).

O ultimă etapă este reprezentată prin *hiperbolizarea* ideii recuperative neo-clasice prin recurgerea la *citarea* directă a lucrărilor sau stilului compozitorului invocat, procedeu care este deja în contextul postmodernismului emergent o practică generalizată. În creaţia muzicală a anilor '60 ai secolului XX, ambele procedee – *recuperarea* şi *citarea* – ajung să fie tratate într-o evidentă *sincronie*, în ideea unei *scurtcircuitări* de tip postmodernist, ceea ce poate fi interpretat în termenii unui fenomen, generalizat în postmodernismul muzical şi nu doar, al *compresiei temporale*. Însă nici această tehnică a citatului nu reprezintă o invenţie a postmodernismului muzical, ci apare doar o ultimă formă, de maximă relevanţă, a unei tehnici probate în accepţiune modernă deja în muzica lui Gustav Mahler şi Charles Ives.

Acest fapt semnifică, la rândul lui, atât accelerarea procedurii de „excavare", cât şi dezvoltarea unei „arheologii" a cunoaşterii într-un mod totalmente fidel sintagmei lui Michel Foucault. Intenţia este de a recupera trecutul *în totalitate*, *retromania* devenind una din obsesiile ultimelor decenii ale secolului XX.

[8] Herman Danuser, *Rewriting the past: classicisms of the inter-war period*, subcapitolul *Reclaiming national traditions and the idea of '-ana' works*, în: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (editori Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge University Press, 2004, p. 270-275.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Modele de reprezentare ale existenţei muzical-istorice: între contingenţă şi obligativitate

Imaginea şi conştiinţa *progresiei*, a înaintării susţinute la modul programat *înspre* un viitor al emancipării (deşi această idee iluministă semnifica, în termeni proprii, un viitor al emancipării, în vocabular iluminist), presupune în mod logic existenţa unui trecut referenţial folosit pe post de corelativ valoric şi evaluativ al calităţii (pozitive) şi direcţiei (corecte) către viitor, în dubla lui calitate de *expectanţă exclusivă* şi, în acelaşi timp, de *fantasmă dezideративă*. Astfel, pătrunderea logică şi legitimă înspre acest viitor, confirmată printr-o continuă raportare la teoria generatoare, precum şi asumarea acestuia printr-o actualizare continuă a stării de fapt, va presupune o extindere corespunzătoare a imaginii unui trecut necesar, altfel spus, corespunzător, legitimator şi determinant al viitorului ficţional, formulat strictamente în termenii unor nevoi conceptuale ale prezentului în plină desfăşurare, şi el decurgând dintr-un trecut selecţionat şi continuu adaptat în vederea realizării cât mai rapide a viitorului scontat. Mai mult, posibilitatea înaintării va fi formulată doar în funcţie de existenţa unui trecut corespunzător de consistent şi, în egală măsură, de diferenţiat, a cărui densitate va determina noi mutaţii în planul prezentului. Astfel, (1) reprezentările asupra prezentului sunt conturate prin tehnicile de manipulare privind reprezentările trecutului, iar (2) imaginea trecutului ajunge să fie una din şirul de imagini ale unui posibil trecut – chiar dacă ipotetic –, selectată şi extrasă (privilegiată astfel, în virtutea unor nevoi concrete) în vederea implicării în cadrul unui program ideologic, politic, artistic, estetic etc. Această corelare complexă între trecut şi viitor reprezintă, de fapt, doar una din posibilele forme de a valoriza, pe de o parte, trecutul şi, pe de altă parte, de a configura un viitor plauzibil şi realizabil, de asemenea, în termenii prezentului. Însă această imagine se arată a fi mai degrabă una *contingentă*, şi nu una dată pentru totdeauna, în virtutea unei valori *transcentale* pe care ar deţine-o la modul implicit. Şi ar fi de presupus că proiectul progresiei şi al emancipării iluministe reprezintă doar unul din momentele constitutive în istoria reprezentării trecutului muzical-istoric; prin selectarea lui ca *model privilegiat*, el se va impune drept un

https://biblioteca-digitala.ro

paravan sau, în orice caz, în calitate de coeficient de obturare, de excludere şi, prin aceasta, de distorsiune a imaginii unui trecut complet (sau a mai multor variante ale trecutului), mai ales în ceea ce priveşte modul de receptare a muzicii în secolele premergătoare secolului al XIX-le.

O primă ipoteză s-ar referi la un context particular al istoriei muzicii în care atât un *trecut legitimator*, cât şi un *viitor dezideraţiv*, ambele în calitatea lor de imagini implicite şi chiar „obligatorii" ale conştiinţei colective, nu ar fi existat. Este evident, că privind din secolul al XXI-lea înapoi la Renaşterea italiană, pentru noi imaginea acelui trecut este una incomparabil mai consistentă, şi în permanenţă reactualizabilă la grade mult mai avansate de „definiţie optică", decât pentru oamenii secolelor al XV-lea sau al XVI-lea.

Ar fi surprinzător să constatăm că unele evenimente ale trecutului european ne sunt mult mai clare şi, implicit, mai detaliate decât au fost ele pentru participanţii nemijlociţi. Este vorba aici despre *perspectiva temporală* şi, în egală măsură, despre *reflexul cultural* de a o reprezenta ca atare, în calitate de constituentă implicită a modului nostru de a vedea lumea în completitudinea spaţio-temporalităţii ei. Însă oricât de natural şi chiar, poate, imanent ni s-ar părea a fi acest reflex, el reprezintă, evident, consecinţa educaţiei primite şi, în acelaşi timp, este o constituentă determinantă, însă una specifică, a culturii în care trăim. Şi atunci ar trebui să admitem unul sau mai multe contexte istorice în care această perspectivă temporală ar fi fost una parţială şi incompletă, sau, la limită, ar lipsi cu desăvârşire.

Observaţia lui Joseph Kerman se referă la trei contexte de acest gen şi frapează prin „cruzimea" imaginii, de neconceput pentru contemporaneitatea în care trăim şi pe care el o prezintă în celebrul său eseu „A Few Canonic Variations":

„Ceea ce mi se pare mie mai semnificativ în ceea ce priveşte secolul al XIX-lea este schimbarea fundamentală care a avut loc în această perioadă în natura tradiţiei artei muzicale occidentale sau, mai exact, în modul în care această tradiţie s-a schimbat. În secolele anterioare, repertoriul a constat din muzica generaţiei de atunci şi una sau două generaţii anterioare; […]. Astfel, în secolul al XV-lea, insuportabilul Johannes Tinctoris ar fi putut anunţa că nu ar fi avut valoare decât audiţiile din muzica scrisă în ultimii patruzeci de ani (cam

https://biblioteca-digitala.ro

cât era vârsta lui în acel moment); în Veneţia secolului al XVII-lea, deşi clădirile teatrelor de operă poate ne amintesc de cinematografele unui oraş modern, nu au existat atâtea montări reluate din Monteverdi câte există astăzi pentru Fellini; iar muzica lui Bach a dispărut din repertoriul de la Leipzig la data morţii lui nu mai puţin prompt decât muzica predecesorilor lui mult mai puţin iluştri"[9].

Din aceste imagini, mai ales din ceea ce sugerează referirea la Tinctoris, putem trage cel puţin două concluzii în ceea ce priveşte *longevitatea* lucrărilor muzicale: la nivelul secolului al XV-lea nu exista (a) conştiinţa unui trecut profund şi, chiar mai mult, insondabil, sau, la limită, aprofundabil în mod continuu, fiind vorba mai degrabă despre un trecut cu profunzime limitată (una sau două generaţii anterioare), aşa cum nu exista nici (b) imaginea unui viitor, ceea ce implică o detaliere, deoarece, pe de o parte, nu se punea problema unui repertoriu de lucrări muzicale în calitatea lor de moştenire sau tezaur lăsat generaţiilor următoare şi, pe de altă parte, nu (putea) exista imaginea, concepţia şi imperativul unei înaintări temporale-istorice, sau nevoia de a determina o asemenea stare de lucruri. Problema se punea în termenii învechirii, adică în termenii imaginii teologic-bisericeşti asupra realităţii mundane, fiind vorba despre vremelnicie, provizorat şi îmbătrânire, deci a unei *temporalităţi cu efecte devalorizante*. Astfel, ideea lui Tinctoris este că nu merită să audiem decât muzica scrisă (cel puţin) în intervalul temporal limitat de existenţa noastră fizică. Altfel spus, este vorba aici despre o

[9] Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations", în Robert von Hallberg (editor), *Canons*, The University of Chicago Press 1984, pp. 180-181: „*What seems to me more significant about the nineteenth century is the fundamental change that took place during this period in the nature of the Western art-music tradition or, more precisely, in the way this tradition changed. In previous centuries the repertory consisted of music of the present generation and one or two preceding generations; it was continiously turning over. Thus in the fifteenth century the insufferable Johannes Tinctoris could announce that there was no music worth listening to that hadn't been written in the last forty years (about his own age at the time); in seventeenth-century Venice, though the opera houses may remind us of a modern city's movie theaters, there were no rerun houses for Monteverdi as there are for Fellini; and Bach's music dropped out of the Leipzig repertory at his death no less promptly than that of his far less eminent predecessors.*"

https://biblioteca-digitala.ro

accepţiune renascentistă a ceea ce mai târziu va fi intitulat muzica modernă, muzica actuală sau muzica contemporană.

Un al doilea model, evident ipotetic şi el, de reprezentare a istoriei muzicale, de această dată ca şi continuitate, este formulat de către Richard L. Crocker, prin modul în care îşi structurează conţinutul volumului intitulat *A History of Musical Style*[10]. Este vorba despre organizarea unei succesiuni *uniforme* de perioade istorice, fiecare cu durata de 150 de ani. După cum am arătat în capitolul I, în concepţia muzicologului american, istoria muzicii europene nu începe cu Antichitatea greco-romană, ci odată cu începuturile Evului Mediu, odată cu formarea primelor regate barbare în Europa, în special prin acţiunea coroborată între Biserica Catolică şi barbarii franci.

Astfel, Partea I a volumului este intitulată „Psalmodia 700-1150", cu o introducere în subiect intitulată – „1. Before the beginning: gregorian chant. The Franks and Gregorian chant. Roman liturgy, Recitation formulas, Office psalmody, Propers of the mass, Chant theory) […]" (p. 1), urmând prima etapă majoră a acestei perioade – 700-1000, „2. New Frankish Forms. Laudes and melismas, Tropes, Acclamations of the mass, Texted melismas, Prose and sequence, Kyrie eleison, Hymn (p. 25). Aplicând principiul divizării în cicluri regulate de 150 de ani, această perioadă este subdivizibilă în două segmente temporale, fiecare cu câte un epicentru notabil:

(1) derulând timpul într-un mod progresiv, obţinem o primă perioada – 700-850, timp în care se desfăşoară viaţa lui Carol cel Mare (742-814), a cărui domnie începe din 768 şi care, pe lângă formarea unui prim imperiu după căderea Romei, fapt pentru care el este considerat a fi *părintele Europei*, este cunoscut şi drept iniţiator al *Renaşterii carolingiene*, cu consecinţe notabile în ceea ce priveşte evoluţia activităţilor muzicale (evident, prin intermediul Bisericii Catolice);

(2) perioada 850-1000 o putem marca, de exemplu, prin personalitatea lui Notker Balbulus (840-912), călugăr la Saint-Gallen (Elveţia), autor al culegerii *Liber Hymnorum* dar şi prin continuarea reformelor carolingiene;

[10] Richard D. Crocker, *A History of Musical Style*, McGraw-Hill Book Company, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

(3) perioada 1000-1150 reprezintă a doua subdiviziune majoră aplicată de Richard L. Crocker: „3. Versus and Related Forms. Rhyming Chant: Rhyme and scansion, Versus, Effects on onther forms, Troubadours, Trouveres" (p. 47). Într-o altă ordine de idei, anul 1000 se prezintă drept un *punct de simetrie*, ca un prim moment în care, prin magia numărului 1000, au fost preconizate „sfârşitul lumii", Judecata de Apoi, Apocalipsa[11].

Pornind de la anul 700 sens invers, obţinem anul 550, inclus în anii de viaţă ai papei Grigore cel Mare (540-604, papă din 590), reformatorul cântării liturgice romane, cunoscută ulterior drept cântare gregoriană.

În continuare, evenimentele se derulează cu aceeaşi periodicitate „cadenţată", însă fiind organizate după un principiu nou, pe care muzicologul american îl identifică drept *discant basis*:

– 1150-1300 (p. 71, „4. Parisian leadership in part music") – activitatea lui Leoninus (între 1164-1190) şi Perotinus Magnus (între 1180-1238), cunoscuţi sub titulatura de *Ars Antiqua*;

– 1300-1450 (p. 106, „5. Expansion of part music") – urmează perioada intitulată *Ars Nova*, cu un început în creaţia lui Philippe de Vitry (1291-1361) şi încheiată o dată cu moartea lui Guillaume de Machaut (1300-1377);

– 1450-1600 (p. 154, „6. Franco-flemish mass and motet, Harmony and new style, Dufay and Ockeghem, Obrecht's masses, Josquin Des Pres, Petrucci and music printing") – perioada Renaşterii muzicale, cu un început în creaţia lui Guillaume Dufay (1397-1474) şi John Dunstable (1390-1453), continuând cu Josquin des Pres (1450/55 –

[11]Acesta ar fi model de periodizare respectând un alt principiu, în conformitate cu *simetria* şi ciclicitatea unor perioade de jumătate de mileniu. În opinia autorului: „Noţiunea de Ev Mediu a început să fie întrebuinţată în mod curent abia prin 1835. Voltaire nu a folosit-o nici măcar o dată în al său *Eseu despre moravuri* din 1755; cel care o popularizează este Michelet, prin cartea sa de *Istorie a Franţei* (1833). Se construieşte apoi, spre folosinţa manualelor şi a universităţilor, o perioadă de o mie de ani ce se întinde de la căderea Imperiului Roman de Apus (476: îndepărtarea lui Romulus Augustus) până la Renaştere, marcată de descoperirea Americii (1492), inventarea tiparului (1438) sau începuturile războaielor din Italia (1495). În total o mie de ani, cuprinşi între 500 şi 1500, cu anul 1000 aşezat exact la mijloc." (Dominique Barthélemy, *Anul o mie şi pacea lui Dumnezeu*, Iaşi, Editura Polirom, 2002, pp. 48-49).

https://biblioteca-digitala.ro

1521), culminând cu Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594), Orlando di Lasso (1532-1594) şi încheindu-se cu Carlo Gesualdo (1566-1613) şi John Dowland (1563-1626).

Perioada Barocului muzical se derulează, logic, între 1600-1750 (p. 223), iar Clasicismul muzical este alipit de Romantismul muzical după criteriul *formelor triadice* (sonata şi simfonia, aşa cum le formulează Richard L. Crocker), amândouă epocile încadrându-se în segmentul de aproximativ 150 de ani[12] – 1750-1900 (p. 355).

O ultimă perioadă pe care Crocker o intitulează într-un mod sugestiv – „Beyond the triad" (p. 483), durează între anii 1900-1964, limită de la care emergenţa unei gândiri de tip postmodernist deja îşi face simţită prezenţa. În conformitate cu acest algoritm, ar trebui să ne aşteptăm la un următor salt paradigmatic în jurul anului 2050.

În linii generale, această periodizare – bazată pe „salturi" succesive după aproximativ 150 de ani de acumulare – reflectă imaginea evoluţiei istorice a fenomenului muzical. După fiecare 150 de ani are loc o transformare calitativă: (a) miza pe formele triadice în clasicism şi romantism (1750-1900) după care, la 1900, urmează (b) renunţarea la acestea, contextul fiind re-legitimat drept unul de substanţă modernistă.

Metaforic vorbind, avem de a face aici cu o succesiune mai degrabă „metrică" (sau chiar „izometrică"), şi cu nu una „ritmică" (sau „agogică"), prin extrapolarea unui interval de timp stabil, fără abateri sau „variaţii" semnificative. Însă o asemenea concepţie explică istoria stilistică a muzicii europene doar ca deplasare între tipologiile majore de concepţii stilistice, acestea fiind considerate în calitatea lor de „borne kilometrice" înşirate

[12] Aceeaşi subdiviziune a istoriei muzicii ca istorie a stilurilor muzicale este menţionată în articolul „Style" din *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2006): „*In more recent historiography, writers (e.g. Reese, Bukofzer, Blume) have further divided music since 1000 and the epochal styles of Ars Antiqua, Ars Nova, Renaissance, Baroque, Classical and Romantic have become familiar concepts. Blume has convincingly argued the inner coherence of Classic and Romantic as one stylistic period, and these epochs then depend on significant and radical stylistic change at intervals of about 150 years (though a detailed chronology of stylistic developments in the 12th century is a matter for conjecture). New styles grow out of suggestions of inherent in the old, and any example of a style will have relics of its predecessors and premonitions of its succesors.*"

https://biblioteca-digitala.ro

de-a lungul unei „autostrăzi" istorice construite de o civilizaţie necunoscută. Claritatea imaginii este câştigată, însă, prin omisiunea nu atât a numelor şi titlurilor importante, cât a specificului particular în ceea ce priveşte însăşi desfăşurarea acestei continuităţi cadenţate. Insistând pe descrierea „metricităţii", discursului descriptiv îi lipsesc detaliile în ceea ce priveşte „agogica", accelerări şi decelerări succesive, sau, altfel spus, descrierea modului în care se desfăşoară acumulările pe porţiunile situate între „borne" sau „piloni", deoarece fiecare epocă stilistică deţine un „profil" sau „relief" particular în ceea ce priveşte imaginea acestei *dialectici evolutive interioare.* Cu atât mai mult cu cât „*autostrada*" nu este una dată, ci se relevă pe măsura ce înaintarea şi, respectiv, acumulările sunt realizate ca funcţie a *presiunii asupra viitorului*, împingându-l tot mai departe, şi doar astfel câştigând teren pentru desfăşurarea prezentului.

Ceea ce putem constata în cartea lui Richard L. Crocker este o „panoramă" extrem de consistentă a unui şir de perioade istorice concatenate, fiecare dintre acestea – situându-ne în *prezentul* lor interior – reprezentând pentru toate celelalte fie un viitor, fie un trecut. Minus senzaţia *deplasării* sau *înaintării.* Calitatea *progresivă* a întregului proces şi „*agogica*" lui interioară aferentă lipsesc cu desăvârşire.

Un al treilea model ipotetic de imagine a istoriei muzicale o vom exemplifica, pentru început, printr-o alăturare cantitativă a numărului de lucrări scrise de către cei trei compozitori clasici vienezi: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart şi Ludwig van Beethoven. Toţi trei îşi scriu lucrările adoptând ideea *formelor triadice*, în conformitate cu ideea lui Crocker. Însă, dacă alăturăm numărul de simfonii scrise, observăm o interesantă diminuare progresivă şi foarte vizibilă a lui: Haydn – 104, Mozart – 41, Beethoven – 9, cu o singură diferenţă, la primii doi compozitori, creaţia timpurie nu egalează lucrările scrise spre sfârşitul vieţii, pe când la Beethoven nu doar cele nouă simfonii, ci întreaga creaţie (cu mici şi nesemnificative excepţii) reprezintă modele eminamente *canonice* ale genurilor în care au fost realizate.

Primul element observabil în această imagine este restrângerea sau, altfel spus, *compresia cantitativă* a numărului de lucrări scrise.

https://biblioteca-digitala.ro

Toţi trei compozitorii apaţin Şcolii clasice vieneze, deşi, ca imagine a cantităţii de lucrări scrise, văzută ca uzanţă în limitele unei perioade strict delimitate, îl putem alătura pe Haydn mai degrabă lui Mozart decât lui Beethoven, sau, într-un alt sens, îl putem alătura compozitorilor Barocului, deoarece el aparţine mai degrabă aceleiaşi tradiţii ca Alessandro Scarlatti – 65 de opere şi 783 de cantate (cu toate „idiosincraziile" implicite manierei componistice baroce), Giovanni Battista Sammartini – 67 de simfonii, cu Johann Stamitz – 58 de simfonii, sau Domenico Scarlatti – 555 sonate pentru clavecin, pe când Beethoven – cu atât de puţin impresionanta cifră de 9 simfonii (la fel ca Franz Schubert, cu un număr identic de lucrări aparţinând acestui gen) – „determină" un viitor în care cele 9 simfonii ale lui Anton Bruckner şi 10 simfonii ale lui Gustav Mahler vor fi expresia de vârf ca şi cantitate, dar şi capacitate generativă, media situându-se între cele 4 simfonii ale lui Johannes Brahms sau 4 simfonii ale lui Robert Schumann şi 6 simfonii ale lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Este vizibilă această diferenţă pe care o putem explica printr-o evidentă restrângere a timpului: de la timpul Barocului la *timpul Clasicismului* şi, mai ales, al *Romantismului.* Cuvântul-cheie este *intensificare*, *accelerare*, ce poate fi explicat şi printr-o creştere exponenţială în complexitate a chiar tehnicii componistice ca standard şi normă reprezentativă pentru pentru întreg secolul al XIX-lea Clasicismului beethovenian şi Romantismului muzical.

Ultimul model relevă semnificaţia derulării istorice ca *progresie*, cu atributele implicite ca înaintare, accelerare, intensificare, esenţializare, restrângere, reducere; de această dată, devine tot mai clară imaginea unui viitor tangibil şi influenţabil printr-un anumit mod de organizare a prezentului. La fel se întâmplă şi cu ideea că lucrările scrise reprezintă şi o moştenire pentru generaţiile următoare, în calitatea lor de modele valorice.

Începând cu secolul al XVIII-lea are loc o mutaţie fără precedent atât la nivelul mentalităţii colective, cât şi la nivelul gândirii artistice, o metamorfoză cu valoare de „fractură" la nivelul întregii culturi europene, fenomen pe care *izomorfismul* „pulsaţiilor" temporale ale lui Crocker nu îl explicitează conform importanţei decisive a acestuia. În calitate de constituente îşi dau concursul (1) *ideea progresiei* (deja menţionată mai sus),

https://biblioteca-digitala.ro

cu accentul semnificativ pus pe conştiinţa fenomenului de *progres în artă* şi, în special, în *muzică*, (2) *ideea compresiei temporale* şi, ca efect al primelor două *cauze*, (3) transferul de la gândirea (muzicală) de tip *retoric* la gândirea (muzicală) de tip *organic*.

Cele mai vizibile în ordinea fenomenală a lucrurilor sunt efectele, ele reprezentând explicitarea mutaţiei de la *retoric* la *organic* în planul gândirii muzicale. În planul succesiunii epocilor stilistice, această trecere se situează între sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea[13], caracterizând ascensiunea gândirii muzicale de tip romantic (gândirea *organică*) în opoziţie cu gândirea muzicală a perioadei baroce şi a clasicismului timpuriu (gândirea *retorică*). Specificul acestei mutaţii l-am putea exemplifica prin creaţia lui Ludwig van Beethoven, situaţia prezentându-l ca pe un creator oarecum „ianic", deoarece o primă perioadă a creaţiei provin dintr-un clasicism (încă) *retoric* (cu o serioasă moştenire a retoricii muzicale baroce în care este originat conceptual de *retorică muzicală*), iar următoarele două relevă tot mai puternic opţiunea pentru gândirea de tip *organic*, ceea ce îl prezintă ca pe un prefigurator al gândirii romantice.

Ambele cuvintele – retoric şi organic – reflectă într-un mod clar particularitatea modului de a gândi lucrurile, chiar dacă şi este vorba despre un „transplant" al acestor semnificaţii din domeniul propriu-zis al retoricii (ca disciplină legată de limbaj) şi, respectiv, al ştiinţelor naturale, în domeniul specific al gândirii de tip muzical.

După cum observă Valentina Sandu-Dediu: „Tratatele muzicale ale Barocului consideră compoziţia drept o artă în primul rand retorică, oferind adevărate compendii de figuri muzicale asemănătoare cu cele din oratoria antică. Joachim Burmeister propusese primul un fundament sistematic pentru *musica poetica*, Johannes Lippius (*Synopsis musices*, 1612) consideră retorica o bază structurală a unei compoziţii, iar Johannes Nucius (*Musices Practicae*, 1613) analizează diverşi

[13] Chiar dacă Leonard B. Meyer indică faptul că „*mişcarea a început în ultima parte a secolului al XVIII-lea şi a continuat până în zilele noastre*" (Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, în seria *The Tanner Lectures on Human Values*, delivered at Stanford University, May 17 and 21, 1984, p. 23).

https://biblioteca-digitala.ro

maeştri renascentişti (de la Dunstable la Lassus) drept exponenţi ai unei noi tradiţii muzicale retorice-expresive. Ceea ce poate rezulta din această enumerare este interesul crescând pentru analogia muzică / retorică (mai cu seamă în exegeza germană) ce va cunoaşte un climax în secolele XVII şi XVIII, pătrunzând în multiple niveluri ale gândirii muzicale – stil, formă, expresie, practică interpretativă"[14].

Această idee de *formulare* a procesului sonor într-o analogie perfectă cu formularea ideilor şi rostirea lor ca şi cuvinte, fraze, propoziţii sau ca aserţiuni cu valoare descriptivă sau expresivă poate fi utilă în înţelegerea diferenţei între cele 104 simfonii de Joseph Haydn şi cele 9 simfonii de Ludwig van Beethoven, dar şi a cantităţii „supraponderate" a lucrărilor muzicale scrise în perioada Barocului[15]. Este vorba despre operarea cu *blocuri standardizate* sau chiar *prefabricate* de motive şi fraze muzicale, tipologii de cadenţe, prescripţii în ceea ce priveşte logica organizării şi desfăşurării discursului muzical (spre exemplu, succesiunea legiferată prin tradiţie de *tutti* şi *soli* în genul de concerto grosso) cu implicita „alipire" de fiecare figură melodică a unei anumite semnificaţii expresive în strictă conformitate cu modelul procedurii lingvistice. Altfel spus, se dorea ca muzica să vorbească şi să şi comunice, însă într-o strictă conformitate cu modelul limbajului vorbit.

Exact în aceşti termeni este prezentată situaţia de mai sus de către muzicologul american Leonard B. Meyer atunci când prezintă modelul *organic* al gândirii muzicale de tip romantic: „În ciuda îndelungatei sale istorii, modelul organic *nu* a reprezentat principala sursă pentru conceptualizarea relaţiilor muzicale pe durata secolului precedent [secolul al XVIII-lea – n.O.G.]. Mai degrabă, aşa cum Leonard Ratner a arătat-o,

[14] Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, Atitudini, Afecte*. *Despre stil şi retorică în muzică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2010, p. 81.

[15] "*Chiar şi actul componistic în sine nu mai dezvăluie la Beethoven aceeaşi spontaneitate şi uşurinţă a conceperii ca la Haydn sau Mozart; caietele de schiţe beethoveniene, cunoaşterea faptului că numeroase lucrări importante au parcurs o perioadă îndelungă de gestaţie mentală sunt mărturii ale unui alt tip de creator. De aceea şi, cantitativ vorbind, producţia beethoveniană de lucrări este simţitor mai mică decât a înaintaşilor săi. Dar şi individualizarea acestora este, în compensaţie, mult sporită – atribut ţinând mai degrabă de idealurile estetice romantice, şi pe care îl vom sublinia mereu în analiza genurilor beethoveniene.*", Valentina Sandu-Dediu, *op. cit*., p. 110.

https://biblioteca-digitala.ro

limbajul a fost modelul favorizat. Structura muzicală a fost descrisă în termeni de fraze, propoziţii şi perioade; expresia, în termeni retorici şi figuri caracteristice; iar unitatea a fost înţeleasă ca fiind funcţie a amândurora, a expresiei şi a structurii tonale. Ca şi în cazul cu limbajul, gramatica şi sintaxa, retorica şi expresia gestuală, şi chiar organizarea formală, apăreau ca implicite şi convenţionale. Şi, ca şi cu limbajul, fiecare tipologie, regulă şi procedură asimilate tind să fie asociate cu descendenţa, clasa şi autoritatea ierarhică. "[16]

Limbajul poate fi reprezentat, în calitatea lui de funcţie a comunicării, ca un exponent al relaţiilor sociale şi al societăţii însăşi, dar şi ca semn de apartenenţă la aceasta, inclusiv la înţelegerea societăţii ca sistem de *constrângeri* impuse individului particular. Astfel, limbaj înseamnă, pe lângă funcţiile implicite de *exprimare* şi ***autoconştientizare***, şi ***spaţiul public*** de practicare a limbajului vorbit în vederea ***comunicării.*** În acest sens, gândirea muzicală de tip *retoric* moşteneşte, în opinia noastră, tot setul de funcţii *sociale* pe care le deţine limbajul care-i serveşte muzicii drept model. Din multitudinea acestora, în plan muzical devin vizibile *constrângerea* şi *normativitatea*, pe care muzica Barocului le oglindeşte într-un mod cât se poate de fidel prin senzaţia de *redundanţă* şi *omogenitate monotonă*, vizibilă cu atât mai mult în cazul în care o comparăm cu muzica Romantismului din secolul următor.

Putem extinde accepţiunea retoricului la un nivel mai avansat al generalităţii, punctând asupra unei *retorici geografice* aşa cum o consemnează Valentina Sandu-Dediu comentând specificul stilurilor naţionale: „Bunăoară, *stilul italian* este descris în epocă drept plăcut, cantabile, strălucitor, variat şi foarte expresiv (Türk, 1789). Unii îi văd şi superficialitatea

[16] Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 28: „*Despite its long history, the organic model had* not *been the main basis for conceptualizing musical relationships during the preceding century. Rather, as Leonard Ratner has shown us, language had been the favored model*. *Musical structure was described in terms of phrases, sentences, and periods; expression, in terms of rhetoric and characteristic figures; and unity was understood to be a function of both expression and tonal structure. As was the case with language, grammar and syntax, rhetoric and gestural expression, and even formal organization seemed learned and conventional.And, as with language, such learned typologies, rules, and procedures tended to be associated with lineage, class, and hierarchic authority.*"

https://biblioteca-digitala.ro

sau lipsa unui scop, dar îi apreciază supleţea. *Stilul francez* ar fi (după unele afirmaţii ale lui Rousseau) insipid, plat, monoton, dar trebuie să i se acorde credit pentru gust. *Stilul german* – care preia mult de la cel italian şi cel francez – s-ar defini prin travaliu atent, armonie puternică, seriozitate (Türk) […] stilul Italian este deocamdată liderul necontestat, iar limba italiană – limba operei. Chiar şi în domeniul instrumental italienii preferă tipurile vocale, declamatorii de melodii (şi analize detaliate continuă cu specificul armoniei, al scriiturii, al vocalităţii). […] Graţie italienilor, aria, concertul, sonata şi opera (seria şi buffa) instaurează modele, standarde pentru genurile secolului XVIII, devenite bunuri de export: majoritatea compozitorilor europeni adoptă idiomul italian la propriile stiluri. […] Spre deosebire de italieni, care văd în voce cel mai minunat instrument muzical, francezii tratează vocea ca pe un vehicul pentru a declama un text elegant, muzica relevând nuanţele expresive ale textului. Date despre balete, tragedia lirică, opera comică, tipurile de recitativ, orchestraţia şi genurile orchestrale, stilul clavecinistic întregesc un portret al stilului francez, unde se reflectă simţul pentru protocol, pentru ierarhie, precizia, claritatea, echilibrul. Germanii sunt cei mai buni observatori ai scenei muzicale internaţionale: descriu, critică, teoretizează şi predau stilurile muzicale internaţionale (mai ales germanii din Nord). Contribuţia componistică se remarcă îndeosebi la nivelul individualităţilor, mai puţin printr-un idiom anume, generalizat. Ei adaptează muzica italiană şi franceză la propriul gust, în funcţie de centrul muzical de unde provin: într-un fel se scrie muzică în Hamburg, în alt fel la Berlin. Menţin tradiţia componistică a scriiturii stricte, polifonice, şi dezvăluie totodată o predilecţie pentru genul *fantasiei*"[17].

Este vizibil un *model normativ* pentru imaginea fiecărui tip de *atitudine* sau *caracter naţional* şi *istoric* în raport cu arta muzicală, model pe care cercetătoarea franceză Brigitte François-Sappey îl descrie în termeni aproximativ asemănători: „Spre exemplu, se pare că muzica germanică întotdeauna a fost favorabilă contrapunctului, dezvoltării ideilor, unei anumite gravităţi (subliniată de către Nietzsche şi Wagner), muzica franceză este orientată într-un mod voluntar înspre inedit, culoare, dans, conciziune, vivacitate, iar muzica italiană este

[17] Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, pp. 119-120.

https://biblioteca-digitala.ro

întotdeauna ataşată de cantabilitatea vocală sau instrumentală şi de exprimare afectelor. Putem să mergem până la a distinge o Europă septentrională, înclinată înspre interiorizare şi spre mesajul subiacent, de o Europă meridională, orientată spre hedonisme şi ilustrare"[18]

Modelul *organic* se prezintă, însă, complet diferit de cel *retoric*, atunci când vorbim despre structurarea discursului şi expresiei muzicale. În termenii lui Leonard B. Meyer, modelul *organic* este caracterizat mai întâi de toate prin „*repudierea artificialului şi convenţionalului mult mai vehement şi implicat*"[19], trimiterea fiind, evident, la starea de lucruri în Barocul muzical. În textul muzicologului american, descrierea continuă prin invocarea celor două dominante ale Romantismului muzical, *originalitatea* şi *individualitatea*, accentul fiind deplasat de la *normativ* la *expresiv*. Astfel, valorizarea originalităţii şi individualităţii reprezintă un corelativ al denigrării şi repudierii tuturor convenţiilor, în măsura în care artistul romantic trăieşte, după cum menţionează Meyer, o profundă îndoială în ceea ce priveşte orice formă de autoritate în plan social – statul, Biserica şi comunitatea, ale cărei *norme* sunt fondate pe reguli şi legi aparent artificiale.

Devierea de la *artificial* la *natural* reprezintă diferenţa specifică şi „nucleul" mutaţiei petrecute în Romantism, deoarece deplasarea este realizată dinspre *convenţionalismul* autorităţii sociale înspre *legitimitatea* şi *naturaleţea* autorităţii individuale, reprezentată prin figura *geniului creator*.

Ne întrebăm atunci, ce vrea să spună acest adjectiv – *organic*? Argumentul Valentinei Sandu-Dediu, urmând textul lui Mark Evan Bonds[20] este următorul: „Estetica secolului XVIII se

---

[18] "*Il semble, par exemple, que la musique germanique ait toujours été favorable au contrepoint, au développement des idées, à une certaine gravité (soulignée par Nietzsche et Wagner), la musique française volontiers tournée vers l'inédit, la couleur, la danse, la concision, la vivacité, la musique italienne toujours attaché à la* cantabilità *vocale ou instrumentale et à l'expression des* affetti*. On peut aller jusqu'à distingue rune Europe septentrionale encline à l'intériosation et au message sous-jacent et une Europe méridionale portée à l'hédonisme et à l'illustration*" Brigitte François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, Presses Universitaires de France, seria "*Que sais-je*", 1992, p. 10.

[19] Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 24.

[20] *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. şi Londra, 1991.

https://biblioteca-digitala.ro

focalizează pe natura temporală a lucrării interpretate şi pe structura acesteia din punctul de vedere al audienţei, aşadar foloseşte *metafora* oraţiei pentru a defini formele muzicale. După 1800, este abandonată *metafora oraţiei* şi înlocuită cu *metafora organică*: opera muzicală apare ca un organism (vegetal, eventual), forma sa fiind o relaţionare organică a părţilor în întreg. Ideea creşterii unui arbore dintr-o sămânţă este aplicată şi la piesa muzicală de către romantici, la impulsul dat de Goethe cu a sa «plantă originară»"[21].

În aceiaşi termeni îşi structurează descrierea şi Leonard B. Meyer: „Nucleul metaforei organicismului aseamănă opera de artă cu un ceva viu – de obicei, cu o plantă înfloritoare – a cărui germinaţie, creştere şi coerenţă rezultă, prin cuvintele lui Coleridge, dintr-o «Energie antecedentă şi Principiul Sămânţei». Doar o sămânţă determină înălţarea diverselor părţi ale plantei (de la rădăcini la tulpini, frunze şi flori), deci, într-o lucrare muzicală, diverse teme, relaţii armonice etc. sunt luate ca manifestări ale unui singur principiu de bază – că acesta ar fi motiv melodic, acord fundamental, nucleu armonic sau eventual o sonoritate."[22]

Într-un sens ideologic, continuă muzicologul american, convenţiile sintaxei şi formei – modele comune ale cadenţelor şi înlănţuirilor armonice, a schemelor melodice şi formale familiare – erau o „anatemă" pentru compozitorii romantici: „O singură speculaţie spune de la sine foarte mult: mai ales că de abia poate să şi-l imagineze cineva pe Berlioz, Wagner sau Mahler recurgând la un joc de zaruri pentru a «compune» muzică, aşa cum C.P.E. Bach, Haydn şi Mozart au făcut-o!"[23].

---

[21] Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 121.

[22] Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 29: „*The core metaphor of organicism likens a work of art to a living thing – usually flowering plant – whose germination, growth, and coherence result, in Coleridge's words, from «an antecedent Power or Principle in the Seed». Just as a seed gives rise to the diverse parts of a plant (to roots and stems, leaves and flowers), so in a composition the diverse themes, harmonic relationships, etc., are taken to be manifestations of a single basic principle – be it a melodic motive, a fundamental chord, a rhythmic germ, or even a sonority*".

[23] *Ibidem*, p. 25: „*A single speculation here speaks volumes: namely, one can scarcely imagine Berlioz, Wagner, or Mahler constructing dice games for the «composition» of music – as C.P.E. Bach, Haydn and Mozart did!*".

https://biblioteca-digitala.ro

Însă pe lângă calitatea (1) *organică* a procesului de a fi „germinat" dintr-un singur *nucleu* conceptual-ideatic, desfăşurarea unei lucrări muzicale de acest tip este orientată înspre un (2) *scop*, *o finalitate*, iar tot „traseul" parcurs reprezintă, în opinia lui Arthur O. Lovejoy, un proces „*emergent de auto-realizare la toate nivelurile ale ordinii naturale*"[24]. Doar cu o asemenea imagine – drept cheie de lectură – poate fi înţeleasă diferenţa dintre concepţia formei şi genului de sonată la Beethoven şi, spre exemplu, la Domenico Scarlatti, Haydn şi Mozart. Imaginii de „suspensie planantă", fără nici o orientare aparentă, ci doar continuu expozitivă, pe care o are procesul într-o lucrare barocă, într-una aparţinând preclasicismului sau chiar clasicismului timpuriu, lucrare structurată ca succesiune de „secţiuni" concatenate, i se opune ideea unei forme bi-tematice (cu bi-tonalismul implicit al temelor), tri-strofice, şi a cărei consistenţă procesuală este definită de intensitatea şi profunzimea transformărilor tematice din secţiunea Tratare ca imagine a unei implacabile (3) *Deveniri*, deoarece acesta este, în fapt, cuvântul-cheie ce determină diferenţa. Altfel spus, „în schimbul unei ierarhii fixe de specii sau clase, stabilite o dată pentru totdeauna de creaţia lui Dumnezeu, iată un proces continuu în care potenţialul implicit este realizat la modul gradual"[25].

O ultimă remarcă a lui Meyer se referă la simplul fapt că această auto-realizare completă ca Devenire încheiată este imposibilă, deoarece, dacă lumea (naturii) este lansată într-o (4) *continuă* devenire, atunci şi artistul, şi opera lui ar trebui să fie (p. 30). Imaginea *organicismului*, în opinia lui Meyer, poate fi rezumată astfel la un set de valori ca [0. naşterea dintr-un „nucleu" sau o „sămânţă" ideatică – n.O.G.], (1) creşterea graduală şi emergenţa, (2) mişcarea orientată către un scop, (3) starea deschisă şi devenirea continuă. Chiar dacă reprezintă atribute şi valori ale gândirii de tip *organic*, ele ar putea fi considerate simultan drept coeficienţi ai *intensificării*,

[24] *Ibidem*, pp. 29-30: „*The goal, as Lovejoy has shown, was emergent self-realization on all levels of the natural order*".
[25] *Ibidem*, p. 30: „*Instead of a fixed hierarchy of kinds and classes, established once and for all by God's creation, there is a continuing process in which the innate potential of nature is realized gradually*".

https://biblioteca-digitala.ro

restrângerii şi, în acelaşi timp, ai *progresiei*, aceasta fiind relevată în gândirea muzicală romantică ca sens al devenirii.

Progresia. Imaginea ei este divizată între două ipoteze, fiecare cu susţinătorii şi detractorii lor: (1) ipoteza perfecţionării, care este raţiunea interioară a *înaintării* gradate înspre modele tot mai eficiente în ceea ce priveşte expresia, a căutării de noi mijloace pentru a realiza tot mai multe conţinuturi în forme tot mai potrivite acestora sau, altfel spus, în forme tot mai performante şi (2) ipoteza diversificării, într-o evidentă opoziţie cu prima, înaintarea fiind realizată în conformitate cu criteriul alterităţii, al transformării gradate în căutarea inefabilului, a irepetabilităţii şi expansiunii susţinute a câmpului tipologic al structurilor şi formelor de expresie.

Într-un sens general, putem afirma că ambele ipoteze reprezintă, de fapt, două faţete ale aceluiaşi proces, deoarece înaintarea istorică este realizată printr-o continuă multiplicare, precum şi, în acelaşi timp, eficientizare şi diversificare a tipologiilor de formă, în vederea exprimării mai eficiente a unor conţinuturi tot mai diversificate. Cu alte cuvinte, binomul simbiotic formă-conţinut realizează o evoluţie progresivă de care putem deveni conştienţi doar în măsură în care deţinem posibilităţile necesare pentru a avea o imagine clară a timpului istoric şi a transformărilor însoţitoare pe care, de pildă, le suportă gândirea şi practicile muzicale. Acest fapt ne-ar permite să realizăm cuantificările necesare şi să deducem existenţa obiectivă a unei transformări evolutive cu sens progresiv. Pe de altă parte, această calitate progresivă a continuităţii temporal-istorice ca imagine, grafic sau schemă (*timeline*) o putem elabora doar pornind de la un reper tipologic, aplicându-l ca etalon sau unitate de măsură la diverse contexte istorice de varii dimensiuni (temporale) şi realizând secvenţe comparative succesive, fie pe direcţia desfăşurării istorice – evolutiv, fie într-un sens invers – involutiv. Or, această comparaţie reprezintă, de fapt, modelul unei analize pe care o putem aplica unei multitudini de parametri.

Astfel, putem construi o imagine evolutivă generală selectând ca „unitate de măsură” Şcoala de la Notre-Dame (Leonin şi Perotin), focalizându-se pe *modelul* tehnicilor contrapunctice elaborate în acea perioadă (secolele al XII-lea – al XIII-lea), în vederea realizării unei extrapolări succesive asupra etapelor ulterioare, însă păstrând focalizarea pe

https://biblioteca-digitala.ro

specificul tehnicilor contrapunctice şi realizând *comparaţii corelative* succesive fie între etapele creative învecinate, două câte două, fie păstrând reperul iniţial – Şcoala de la Notre-Dame, pentru a-l corela cu fiecare etapă a evoluţiei gândirii contrapunctice (Ars Nova, începutul Renaşterii – Philippe de Vitry, Şcoala franco-flamandă, Palestrina, tipologiile şi particularităţile tehnicilor de contrapunctare etc.). Comparaţia va releva *diferenţa specifică* sub forma imaginii *sporurilor evolutive*, cu implicita interpretare a sensului acestora. Putem aplica acest principiu pentru a construi „arbori genealogici" ai formei şi genului de sonată, simfonie, concert instrumental, selectând drept corelativ şi etalon forma primară, rudimentară a fenomenului. În egală măsură, selectând „revoluţia atonală" drept punct de reper în contextul muzical al secolului XX, ar putea fi realizate un şir de comparaţii între cele trei etape ale avangardelor moderniste doar pe linia de descendenţă atonală-dodecafonică-serială. Sensul unei asemenea abordări ar fi unul multiplu, deoarece, pe lângă constatările pur *statistice*, cuantificabile a *transformărilor*, la ne-ar oferi imaginea modului în care s-a transformat gândirea (selecţia şi asumarea unei anumite liste de calităţi), imaginea direcţiei în care a evoluat (ca şi consecinţă a selecţiei din mai multe direcţii posibile) şi a energiei cu care s-a desfăşurat această evoluţie (factori impliciţi şi expliciţi care au servit drept stimuli evolutivi).

O formulare generală a *progresiei* o prezintă muzicologul francez Émile Vuillermoz, însă enunţând şi o anumită interdicţie care planează atât asupra termenului, cât şi asupra concepţiei în general: „Întreaga istorie a muzicii este, prin urmare, doar decât o succesiune de tatonări, sondaje, descoperiri, de conştientizări, eliberări, anexări, extinderi ale frontierelor, de sporuri succesive, de perfecţionări... pe scurt, nişte cuceriri perpetue. Şi dacă, dată fiind evoluţia sunetelor care i-a condus pe pictorii-peisagişti de la monodia medievală la «Lever du Jour» din *Daphnis şi Chloé*, noi nu avem dreptul să pronunţăm cuvântul progres, atunci trebuie să renunţăm la încercările de a-i conferi acestui termen un sens acceptabil"[26].

[26] Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Librairie Arthéme Fayard, 1973, p. V: „*Toute l'histoire de la Musique n'est donc qu'une suite de prospections, de sondages, de découvertes, d'affranchissements, de libérations, d'annexions, d'élargissements de frontières, d'enrichissements successifs, de perfectionnements... bref de perpétuelles conquêtes.*"

https://biblioteca-digitala.ro

Se impune, însă, un comentariu în ceea ce priveşte această interdicţie, deoarece pe lângă conştientizarea *valorii în sine* a fiecărui context istoric-muzical, rămânem cu imposibilitatea de a realiza o viziune *comparativă* structurală sau, mai rău, valorică, a fenomenelor abordate. Procedând astfel, devine tot mai evidentă imaginea contextelor istorice ca mulţime de „pete" luminiscente separate, suspendate în izolarea unicităţii şi intangibilităţii lor valorice sau a particularităţii structurale. Chiar dacă, spre exemplu, s-ar renunţa la o asemenea procedură comparativă, tot ar rămâne nevoia de a susţine, măcar la un nivel de minimă vizibilitate, legăturile de înrudire între stiluri, curente, concepţii şi tipologii de practici, forme şi genuri, pornind de la care s-ar ajunge din nou la nevoia comparaţiei pentru a evalua gradele de transformare, noutate, originalitate sau epigonism. Deoarece este evident că sensul însuşi a termenului *istorie* se validează atât prin continuitate, cât şi prin *interdependenţa* – progresivă sau retroversivă – a fenomenelor constitutive, iar deplasarea în ambele sensuri temporale o putem realiza chiar în virtutea criteriului de asemănare, derivare, înrudire sau repetabilitate variată.

Imaginii de salturi calitative realizate între *terase tipologice izolate* le opunem pe acelea de flux, fluviu, curgere orientată, şuvoi sau alternanţă dialectică de acumulări determinând mutaţii succesive, care, la rândul lor, incită un nou val de acumulări etc. Iar gradele de alteritate le putem cuantifica prin proximitatea sau depărtarea temporală între fenomenele muzicale studiate. Astfel, putem vorbi despre evoluţia istorică a gândirii şi practicilor muzicale ca fiind incluse într-un process de *modulaţie temporală*, în care deseori două fenomene îndepărtate care aparent nu au nici o legătură, cum sunt tonalităţile extreme într-o modulaţie de gradul III, pot deveni înrudite prin relevarea şi identificarea treptată a tonalităţilor intermediare care, surprinzător – atât între ele, cât şi cu tonalităţile extreme – se vor prezenta a fi într-o înrudire de gradul I. Într-un alt sens, această înrudire mediată temporal-istoric a fenomenelor o putem percepe şi prin imaginea înrudirii între oameni şi a gradelor acesteia, exact ca într-o modulaţie complexă.

Însă această imagine a etapelor stilistice drept câmpuri izolate în intangibilitatea lor valorică, ar exclude nu doar

https://biblioteca-digitala.ro

descendenţa, genealogia, ci şi posibiltiatea unei arheologii (în ideea lui Michel Foucault), întrucât aceasta neagă principiul transmisibilităţii ca funcţie şi determinantă a evoluţiei, ca progresie cu sens de transformare sau mutaţie în vederea realizării unor sensuri, scopuri, obiective (generale sau particulare), în calitatea lor de potenţialităţi realizabile. Or, nu mai necesită comentarii faptul că gândirea şi practicile muzicale reprezintă un coeficient al unei existenţe sociale, aceasta fiind văzută ca totalitate, adică simultaneitate de energii, idei, activităţi şi imperative *corelate* şi *interdependente* într-un mod „simbiotic", fenomene de care se ocupă discipline precum sociologia, psihologia (individuală, de grup şi la nivel de mase umane), geopolitica sau, la limită, psihoistoria. Iar asumându-ne aceste funcţii ale unei transformări evolutive în plan colectiv, asumarea unei evidente evoluţii, progresii şi transformări în planul gândirii şi practicilor artistice muzicale devine implicită.

Din această cauză, nu este de neînţeles nici ironia şi nici revolta mascată ce răzbate într-un mod atât de vizibil din retorica zeflemitoare a următoarelor rânduri: „De alftel, propagandiştii acestei dogme [inoperanţa termenului de progres – n.O.G.] nu încetează a ne furniza argumente pe care tot ei le confundă. Din momentul în care încep studiul unei epoci sau inventarul de lucrări lăsate de către un om de geniu, ei insistă cu satisfacţie pe ceea ce ei numesc «achiziţii», «inovaţii fecunde», «profeţii îndrăzneţe», «anticipări geniale» sau «consacrarea» muzicienilor pe care ei îi studiază"[27]. Şi ca o asemenea critică să nu rămână doar o simplă invocare a unui conflict „imaginar", Vuillermoz desfăşoară imaginea perioadei istorice cuprinse între secolele al XII-lea – al XVIII-lea din istoria muzicală europene, care conţine o enumerare a generaţiilor de compozitori, „încolonaţi" cronologic, în ideea unei implacabile *progresii valorice*:

„Citind *organum*-urile lui Leonin, ei îl felicită pe autorul acestora că a ştiut să ridice o simplă improvizaţie la înălţimea «unei opere de artă minuţios cizelată». Studiindu-l pe

[27] *Ibidem*, pp. V-VI: „*D'ailleurs, les propagandists de ce dogme ne cessent de nous fournir des arguments qui les confondent. Dès qu'ils abordent l'examen d'une époque ou l'inventaire des ouvrages laissés par un home de genie, ils soulignent complaisamment ce qu'ils appellant les «acquisitions», les «innovations fécondes», les «audacieuses prophéties», les «géniales anticipations», les «ascensions» des musicians qu'ils étudient.*"

https://biblioteca-digitala.ro

moştenitorul lui Leonin, Perotin cel Mare, ei declară că acest mare muzician a ştiut să ducă schiţele lui Leonin până la punctul maxim de perfecţiune."

[Observaţie: este de remarcat posibilitatea îmbunătăţirii, perfecţionării în relaţia dintre două generaţii succesive de muzicieni, această perfectibilitate fiind deductibilă printr-o comparaţie între elementele lucrărilor realizate şi, evident, în interiorul aceleeaşi clase de fenomene.]

„Urmărind, apoi, naşterea *ars novei* lui Philippe de Vitry, ei salută «emergenţa unei arte noi, mai suplă, mai apropiată de viaţă» decât aceea a lui Leonin şi a lui Perotin. Descoperindu-l pe Guillaume de Machaut ei exclamă: «Iată-ne, deci, departe de stângăciile unei polifonii incipiente şi barbare a *organum*-ului şi a *psalmodiei*."

[Observaţie: comparaţia funcţionează drept criteriu evaluativ prin alăturarea, de această dată, a două periode stilistice învecinate. Perfectibilitatea funcţionează nu doar la nivelul îmbunătăţirii elementelor structurale, ci şi la nivelul întregii concepţii pe criteriul etosului.]

„Atunci când apar Ockeghem, Obrecht şi Josquin des Prés, ei nu ezită să ne facă să observăm că în mâinile lor «muzica predecesorilor lor se umanizase şi procedeele de elaborare îşi pierduseră aspectul lor mecanic şi stereotipic, pentru a se transforma în mijloace de expresie noi şi în principii eficiente de construcţie».

[Observaţie: comparaţia scoate în evidenţă o mutaţie calitativă atât la nivelul parametrilor structurali – „principii eficiente de construcţie", cât şi la nivelul expresiei – „muzica predecesorilor lor *se umanizase*".]

„În prezenţa lui Roland de Lassus ei constată că «tot ceea ce contrapunctul de la început de secol putea conserva mai primitiv şi mai jenant, aici a cedat loc celei mai impresionante lejerităţi melodice, armonice şi ritmice»... Şi puteţi să anticipaţi exclamaţiile triumfale cu care ei vor saluta «victoriile» marilor cuceritori care se numesc Monteverdi, Bach, Mozart şi Beethoven!»"[28].

[Observaţie: comparaţia relevă un următor pas în perfecţionarea mijloacelor componistice (structurale şi expresive), pentru a scoate în evidenţă accelerarea acestui

[28] *Ibidem*, p. VI.

https://biblioteca-digitala.ro

proces, iar prin enumerarea numelor celor patru compozitori sunt „jalonate", de fapt, patru etape succesive, tot mai „comprimate" ca desfăşurare temporală, ale apropierii gradate de „idealul" unei fuziuni complete şi definitive între structură şi expresie (formă şi conţinut) în termenii concepţiei componistice clasic-romantice. Putem observa desfăşurarea relativ constantă a etapelor perfecţionării mijloacelor, acestea fiind ordinate în imaginea de urcare a unei scări imaginare, începând cu secolul al XII-lea al lui Leonin şi până în secolul XVI al lui Orlando Lasso, pe când cele patru etape „fulgurante" de succesiune mult mai alertă, începând cu Claudio Monteverdi şi până la Ludwig van Beethoven, le putem asocia mai degrabă cu escaladarea alertă a unei coaste de munte.]

Astfel, progresia semnifică într-un prim sens perfectibilitatea, care este o cheie de lectură indispensabilă în înţelegerea raţiunii interioare a progresului în artă, însă această perfecţionare se prezintă şi drept un obiectiv-ţintă exclusiv al gândirii muzicale, permiţând la rândul ei o practicare mult mai eficientă, ca şi capacitate de absorbţie, a unor informaţii mult mai diferenţiate ca tipologie, mult mai mari ca şi *cantitate*, mult mai valoroase ca şi *calitate* a unei informaţii „convertibile" într-un sens pur muzical, aceşti trei parametri determinând o mai bună focalizare pe obiective artistice cu adevărat importante. Iar această perfecţionare este realizată într-o relaţie de interdeterminare cu aspectul temporal, în sensul în care îmbunătăţirea determină şi permite scurtarea unui parcurs ideatic-temporal (perioada de acumulare-sinteză), comprimând durata fiecărei etape următoare printr-o accelerare interioară pe care o presupune într-un mod implicit.

În evaluarea acestui tip de relaţionare a etapelor stilistice, rolul decisiv îl deţine *comparaţia*, folosind de fiecare dată drept referent etapa imediat anterioară celei analizate. Iar observaţia lui David Harvey confirmă acest fapt: „«Compresia» trebuie înţeleasă în raport cu orice situaţie anterioară"[29]. Întrebarea este *ce se comprimă*. Şi cum ne putem reprezenta această *comprimare*.

În tabloul general al epocilor stilistice muzicale, această comprimare o putem reprezenta prin scurtarea sau micirea

[29] David Harvey, *Condiţia postmodernă*, Timişoara, Editura Amarcord, 2002, p. 248.

https://biblioteca-digitala.ro

duratei temporale a fiecărei periode istorice ulterioare. O analogie sugestivă a duratei o putem imagina prin relaţionarea între timp şi spaţiu luând în considerare timpul necesar pentru parcurgerea unui spaţiu, a unui traseu liniar început în punctul A şi orientat spre punctul B. De aici devine evident că accelerarea traversării spaţiului va determina o scurtare a timpului necesar parcurgerii, iar dezvoltarea mijloacelor pentru o parcurgere mai rapidă vor determina senzaţia de comprimare atât a spaţiului, cât şi a timpului.

Explicitând în textul lui concepţia *compresiei spaţiu-timp*, David Harvey argumentează într-un mod asemănător: „Fenomenele la care mă refer sînt exemplificate în mod util de timpul necesar traversării spaţiului şi de modul în care ne reprezentăm acest lucru. Pe măsură ce spaţiul pare să se strîmteze, luînd forma unui «sat planetar» al telecomunicaţiilor şi a unei «nave spaţiale Pămînt», caracterizată prin interdependenţe economice şi ecologice (pentru a folosi doar două imagini familiare cotidiene) şi pe măsură ce orizonturile temporale se îngustează într-atît încît nu mai există decît prezentul (lumea schizofrenicului), trebui să învăţăm să facem faţă unei senzaţii copleşitoare că lumile noastre spaţiale şi temporale *se comprimă* (s.n. – O.G.)”[30]

O altă observaţie pe care o face antropologul şi geograful englez este relevantă în ecuaţia discursului nostru, şi anume referirea la Europa ca model sau câmp spaţial-istoric selectat pentru a demonstra funcţionarea fenomenului de *compresie*: „În cele ce urmează, voi lua în discuţie această problemă din punct de vedere istoric, *folosind ca exemplu (oarecum etnocentric) cazul Europei* (s.n. – O.G.).”[31]

[30] *Ibidem*, p. 248.

[31] *Ibidem*, p. 248. Este semnificativ faptul că acest cuvânt – *Europa* – apare într-un text „eterogen” ca tematizare, însă cu exact aceeaşi accepţiune de context-model, relevant în exemplificarea unor procese de geneză şi articulare ale unor ansambluri de fenomene specifice – sociologice-filosofice-economice în cazul textului lui David Harvey, muzicale – în cazul textului nostru. Pornind deja de la acest paralelism neostentativ, putem schiţa „sinonimii” şi analogii fecunde, spre exemplu, în înţelegerea diferenţei specifice, dar şi a particularităţilor implicite ale evoluţiei fenomenului gândirii şi practicilor muzicale pe continentul european, incluzând aici şi eventualele extrapolări înspre alte spaţii geografice ale modelului (canonului) muzical al Europei.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum funcţionează, însă, acest fenomen nu doar la nivelul perioadelor temporal-istorice ale evoluţiei artei muzicale europene, ci chiar în ceea ce priveşte modul în care este concepută, reprezentată şi practicată concepţia stilistică însăşi. Cu alte cuvinte, (a) ne interesează aici cum se „comportă" conceptul de stil în contextul fenomenului de compresie spaţiu-timp şi mai ales, (b) care este imaginea specifică a compresiei în contextul tipologic, dar şi evolutiv al stilului muzical.

De la bun început putem prezuma complexitatea extremă a acestei relaţionări, pe care o putem deduce din însăşi complexitatea accepţiunilor pe care le are termenul stil şi care, în consistenţa lui *semantică* şi *referenţială*, se prezintă ca un sistem polistratificat.

(1) De o maximă generalizare se vădeşte accepţiunea termenului stil la nivelul titulaturilor perioadelor stilistice, criteriul tipologiilor istorice – stilul Renaşterii, Barocului, Clasicismului, Romantismului, stilul impresionist sau serial etc. –, aceasta fiind imaginea stratului exterior al sensului. Tocmai la acest nivel îşi spune cuvântul un anumit „polimorfism" semantic şi o generalitate a acestor termeni periodizanţi, care generează şi o anumită confuzie în ceea ce priveşte aplicarea termenilor. În contextul listei de mai jos, accepţiunea stilului ca denominativ pentru o perioadă istorică o putem vedea şi ca pe un „receptacul" sau „acvariu", care conţine toate celelalte accepţiuni ale stilului în calitate de constituente;

(2) Următorul strat – unul de profunzime – ne trimite la imaginea *subdiviziunilor* unei perioade pe criteriul *esenţializării-sintezei* – stil incipient (emergent), stil de maturitate (stabil) sau stil înalt (maximă relevare), aplicabil, la acest nivel, unei perioade istorice în întregime. Spre exemplu, Renaşterea o putem subdiviza în cel puţin trei perioade:

(a) una incipientă (de la Guillaume Dufay (1397-1474) sau John Dunstable (1390-1453) până la Josquin des Prez (1450/1451-1521)),

(b) una mediană, de acumulare (între Josquin şi Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)) şi

(c) una de maturitate, perioada stilului înalt (de la Palestrina la Orlando di Lasso (1532-1594), Carlo Gesualdo sau Gesualdo da Venosa (1566-1613) şi, eventual John Dowland (1563-1626)).

https://biblioteca-digitala.ro

(3) Criteriul localizării geografice reprezintă un al treilea strat de profunzime – stilul Şcolii de la Notre-Dame, stilul şcolii de la Mannheim, stilul şcolii de la Leipzig, stilul italian, francez, german sau rus etc.;

(4) Al patrulea strat al semnificaţiei reprezintă imaginea stilului individual – stilul beethovenian, bachian, mozartian etc. Aici identificăm un al doilea context în care putem aplica subdiviziunile – incipient, de maturitate, târziu. Această subdivizare funcţionează, însă, doar începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, odată cu emergenţa ideii de organicitate, a creşterii întregii lucrări dintr-un nucleu sau a „vârstelor" biografice ale vieţii unui compozitor;

(5) În continuare, putem apela formele „mixte" de identificare ale stilului *genurilor* muzicale[32] – stilul simfonic, stilul concertistic, stilul operistic, oratorial sau stil monumental şi cameral etc. (putem invoca aici diverse stări de „metisaj" între conceptul de stil şi gen, precum cele realizabile în lucrări concrete – stilul operistic al *Recviem*-ului lui Verdi, vocalitatea ca factor determinant în simfoniile lui Schubert, „pianisticitatea" simfoniilor lui Schumann sau, din contră, „simfonicitatea" în Sonata pentru pian nr. 29, în si bemol major, op. 106, „*Hammerklavier*" de Beethoven, stilul concertistic în Sonata in si minor pentru pian, S. 178, de Lisz, „cameralitatea" simfoniilor

[32] Genurile însele se prezintă, cel puţin în accepţiunea modernă, într-o impresionantă de serie de tipologii, fiecare în parte fiind „specializată" pe relevarea unui anumit aspect constitutiv, pornind de la aspecte specifice practicii muzicale şi diversificându-se înspre problematizări legate de receptarea fenomenului muzical. Iată o sumă de criterii de identificare-grupare a tipologiilor de gen: (1) criteriul *sursei* (vocal, instrumental, vocal-instrumental), (2) criteriul *componenţei* (trio, cvartet, dixtuor etc.), (3) criteriul *expresiei* (epic, liric, dramatic), (4) segmentul social al practicii muzicale (muzica tradiţiei folclorice, folclorul urban, muzica maselor în opoziţie cu muzica elitelor, muzica pop sau *lounge* în opoziţie cu muzica clasică etc.), (5) criteriul *conjuncturii* (muzică militară, religioasă, de petrecere, de nuntă sau funerară), (6) criteriul *organizării sonore* (modal, tonal, atonal), (7) criteriul *dimensiunii* (cameral, monumental, instrumental solo sau simfonic), (8) criteriul *etnic-rasial* (muzica arabă, africană, amerindiană, chineză, muzica minorităţilor în opoziţie cu muzica etniei majoritare etc.), (9) criteriul *vârstei* (muzica pentru copii, pentru adolescenţi, cu o rază mai largă sau mai îngustă de adresabilitate pe criteriul vârstei) sau (10) criteriul muzicii *serioase* sau al muzicii *uşoare*.

https://biblioteca-digitala.ro

pare şi „monumentalitatea” simfoniilor impare ale lui Beethoven etc.;

(6) Al şaselea strat de profunzime s-ar putea referi la particularităţile *tehnicii* implicate în ecuaţia stilului unei perioade istorice – stil omofon, stil monodic, stil eterofon sau polifonic-contrapunctic (utilizând titulaturile tipologiilor de organizare sintactică a discursului muzical). În egală măsură, putem implica aici şi denumiri ca: stilul modal, tonal, atonal (acestea fiind titulaturile tipologiilor de organizare tonală);

(7) Criteriul timbralităţii ar defini imaginea celui de al şaptelea strat – stilul vocal, stilul instrumental sau stilul lucrărilor pentru vioară, clarinet, orgă, pian, violoncel, clavecin, fiecare instrument cu un „stil” propriu în ceea ce priveşte posibilităţile tehnice şi expresive etc.;

(8) Într-un ultim sens, al optulea, putem invoca criteriul *complexităţii* atunci când, spre exemplu, putem vorbi despre un stil de virtuozitate, cu gradaţiile lui implicite (comparaţie între imaginea virtuozităţii, posibilă la diverse instrumente sau ca şi calitate determinantă a excelenţei tehnice şi, implicit, expresive la diferiţi interpreţi). Aici putem face diferenţieri, spre exemplu, pur tehnice – între Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Carl Czerny (ultimii doi au fost elevi ai lui Beethoven) şi Ludwig van Beethoven; într-o altă perioadă stilistică şi la un nivel transcendental al complexităţii, între Frederic Chopin, Franz Liszt şi Charles-Valentin Alkan; la un nivel al alegoriilor de gen – între „monumentalul” şi „concertisticul” Anton Rubinstein şi mai „temperatul” şi „cameralul” Nikolai, fratele lui; între virtuozitatea sclipitoare a lui Alexandr Scriabin şi virtuozitatea „stihială”, hiper-expresivistă a lui Serghei Rachmaninov.

Dată fiind această diversitate aparent inoperantă a semnificaţiilor termenului, recurgem la cea mai simplă modalitate de a reprezenta procesul de *compresie stilistică*, folosind ca exemple compozitorii nominalizaţi în lista ipotezelor canonice, însă cu o singură diferenţă: punctul de plecare nu-l va reprezenta Antichitatea greacă sau Evul Mediu, şi nici Renaşterea.

https://biblioteca-digitala.ro

Mişcarea de instrumentare a formei muzicale: variaţia de tempo şi intensitate analog celei de entropie

George Balint

În mare, entropia este o *măsură a calităţii energiei*, în sensul că, cu cât entropia este mai scăzută, cu atât calitatea ei creşte. Bunăoară, un corp a cărui energie este înmagazinată ordonat (precum cărţile într-o bibliotecă), are o entropie mai scăzută. Invers, cu cât aranjamentul energiei este mai haotic, cu atât entropia este mai mare. Conceptul a fost introdus de fizicianul Rudolph Clausius în 1856, pe când lucra la formularea celui de-al doilea principiu al termodinamicii, urmărind să definească *variaţia de entropie* care se produce atunci când energia este transferată sub formă de căldură unui sistem. Astfel, în termodinamică, entropia este o măsură a *cât de aproape de echilibrul termodinamic* este un sistem termodinamic.

Practic, principiul al doilea al termodinamicii precizează condițiile în care are loc transformarea energiei termice în energie mecanică. Accentul se pune pe o evaluare *calitativă*, arătându-se *sensul* în care se produc *spontan* transformările, fără a considera cantitățile de energie schimbate. În fond, reprezintă o particularizare a principiului general al schimburilor de energie, conform căruia transformările spontane de energie se realizează *de la potențialul mai înalt spre potențialul mai scăzut*. Conform formulării lui Clausius, într-un proces *arbitrar*, căldura trece de la sine doar de la corpurile cu temperatură mai mare la corpurile cu temperatură mai mică. Aceasta înseamnă că nu este posibil să se treacă căldură de la un corp mai rece la un corp mai cald, fără cheltuială de lucru mecanic. Prin urmare, entropia este o funcţie de *stare*, cu referire la calitatea energiei depozitate într-un sistem termodinamic.

https://biblioteca-digitala.ro

În analogia pe care o întreprindem, avem în vedere o anume corespondenţă între aspectele fizice ţinând de *transferul* termodinamic al energiei (caldură→lucru mecanic) şi cele muzicale, ţinând de *adecvarea* mişcării de instrumentare (*Mins*) în execuţia sonoră, în raport cu calitatea expresivă sau variabilitatea unei forme muzicale (*Fmz*) interpretabile ca *de-parcurs (dpc)*. Sub acest aspect, listăm mai întâi o serie de corespondenţe terminologice între fizică şi muzică, pe baza căreia operăm interpretativ-teoretic analogia cu formularea unuia dintre principiile termodinamice privind transferul de energie.

Listă de corespondenţe fizică – *muzică*

- transfer – *adecvare* interpretativ-formală;
- energie – *mişcare de instrumentare* (*Mins*);
- transfer energie – *modalizarea Mins* adecvat (coerent) formei muzicale (*Fmz*) interpretabile ca de-parcurs (*dpc*)
- stare – *constantă formală*;
- nivel de stare – *mărime-unitate* a unei constante formale;
- temperatura mediului – *grad* / treaptă formal-interpretativă de densitate a variaţiilor (schimbărilor) *Fmz* referite unui cadru unitar;
- calitate – *modul Mins*;
- entropie – *mărime a varaţiei Mins* în raport cu *Fmz* ;
- variaţie – *expresivitate*;
- variaţia entropiei – *expresivitatea raportului* între *variabila Mins* şi *variabila Fmz*;
- variaţie pozitivă – caracterul de *raţionabilitate* al variabilei *Mins*;
- variaţie negativă – caracterul de *iraţionabilitate* al variabilei *Mins*;
- lucru mecanic – *Mins uniformă* (variabil predictibilă);
- căldură – *Mins aleatorie* (variabil impredictibilă).

Mişcarea muzicală este un concept referit modului de instrumentare (*Mins*) a *Fmz* în efectivizarea sonoră. Ca atare, *Mins* este un *fapt de abordare interpretativ-muzicală*. Specific *Mins* este să-şi repereze *Fmz* ca *dpc*, respectiv ca posibilitate

https://biblioteca-digitala.ro

de *re*alcătuire în vederea unui parcurs adecvat întocmai mişcării sale de instrumentare. Cum *dpc* este o configurare în timp, este implicată atât perspectiva formei *lineare*, proprie desfăşurării timpului ieşind din conţinutul său de continuitate[33], cât şi aceea de *circularitate*, a timpului tinzând înfăşurător în continuitatea sa. Precizăm însă că *Mins* nu reprezintă o abordare interpretativă pur teoretică, ea având relevanţă doar prin demergerea în-parcurs. Tinzând simultan în ambele tipuri form-temporale, *Mins* se manifestă atât ca demergător în-parcurs, referit circularităţii, cât şi ca desfăşurător al *dpc*, adecvat linearităţii. Aprioric, *dpc* se află închis într-o punctualitate obiectual-convenţională, doar potenţial instrumentabilă, precum paginile unei cărţi prinse între coperţile acesteia, lectura fiind *probabilă* (linear) prin deschiderea cărţii, şi *posibilă* (circular) odată cu întoarcerea paginilor.

Perspectiva desfăşurării *dpc* ca *linearitate în/prin circularitate*, implică aspectarea *Fmz* ca deschizându-se pe două coordonate, fundamentale exprimării sonore: *timpul* şi *energia*. Pentru *Mins* timpul se perspectivizează analog unui spaţiu monodimensional, ca distanţă de parcurs în *lungime*, respectiv într-o durată scoasă din *a*temporalitate (unde se găsea ideatic toată-odată, ca *unime* monadică) şi *pre*dată *de*(*s*)-compus, în *pre*temporalitate, adică anterior efectivităţii *Mins* în parcurs. Pe coordonata energetică *Mins* se adecvează *susţinerii dpc* analogat unui spaţiu bidimensional, ca *suprafaţă*.

[33] Credem că, aprioric, timpul pur este informal, fiind doar substanţă de *continuitate*. Forma sa se iveşte într-o circumstanţă de incidenţă sau fluctuaţie, din care diverg simultan-alternativ (în raport cu timpul) două forţe: *inflaţia* - ca extindere sau dilatare în intervalitate temporală odată cu *radiaţia spaţială* (de/în *distanţă*, caracterizată cel puţin monodimensional, ca *lungime* de undă); *colapsarea* – ca restrângere sau comprimare în punctualitate temporală, odată cu *acreţia materială* (de/în *masă* caracterizată cel puţin astructural, ca *densitate* compactă sau singularitate). În ambianţa celor două forţe, forma timpului aspectează o dinamică cu dublu sens – *înfăşurare*/*desfăşurare* – sub genericul *circularităţii* (repetitivităţii sau succesivităţilor ciclice ori pulsatorii). Simbolic, numim *eveniment* o ipostază de timp înfăşurat într-o *clipă*; şi considerăm *interval* o delimitare de timp desfăşurat ca *moment*. Formal, evenimentul/clipa este o tăietură sau articulaţie în abstract de timp (irelevantă ca durată, întrucât nu comportă o expresie de profil sau orientare), sinonimând un aspect de *imedialitate* incomensurabilă temporal sau *atemporală*. Intervalul/momentul sunt asociate conceptului de *durată*, ca expresie de continuitate profilată sau orientată caracterial dinspre/către un eveniment/clipă, determinând expresiile de anterioritate, ca *trecut*, şi de posterioritate, ca *viitor*, în raport cu care evenimentul poate fi arondat expresiei temporale de actualitate sau *prezent*.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin urmare, în raport cu figura *dpc*, *Mins* se adaugă interpretativ ca o a treia dimensiune, menită să confere *relief* deschiderii *Fmz* în faptul instrumentării. Cum în tot acest demers *Mins* este factorul activ (subiectual), avem de-a face cu un dublu proces: de *investire* (transfer) în obiectul *Fmz*, ca fapt de obiectivare *Mins*; de *transformare* calitativă a expresiei relaţionale *Mins-Fmz*, printr-o serie de ipostaze referite circuitului de tranzitivitate *Energie→Timp→Energie*. Astfel, în expresivizarea muzicală, energia şi timpul pot fi considerate şi ca *stadii Mins* alternând într-un ciclu de transformări calitative prin profiluri de tranzit energetic (*Pf-trz*) complementare:

- *Pf-trz* 1 (*E→T*) - energia în *detensie* (profil descrescător) tranzitează în *extensie* (profil crescător) de timp (durată);
- *Pf-trz* 2 (*T→E*) - timpul în *compresie* (micşorarea duratei) tranzitează în *intensie* (profil crescător) de energie (intensitate).

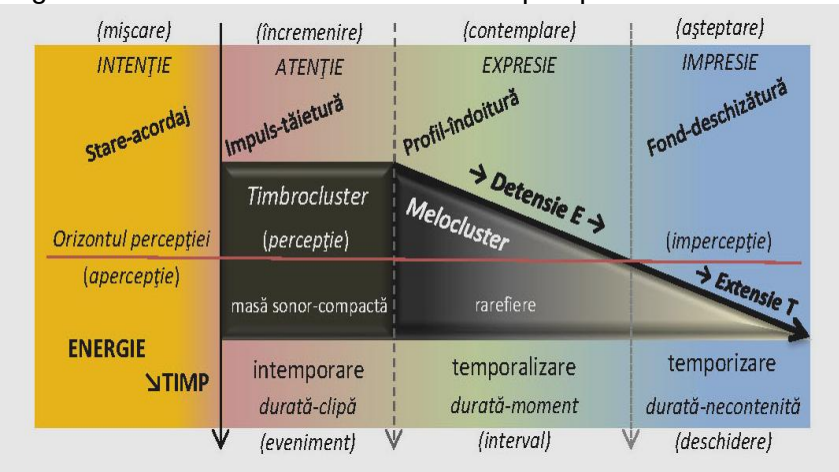
Cele două *Pf-trz* sunt referenţiabile prezumându-i *dpc* cel puţin un reper de *variabilitate constantă*, crescătoare sau descrescătoare. Să nu uităm însă că *Mins* comportă simultan două moduri de abordare interpretativă: obiectiv sau *instrumental*, ca desfăşurător al compusului *dpc*; subiectiv sau *auctorial*, ca parcursor al unităţii (legăturii) *dpc*. Prin abordările constantelor de variabilitate în-parcurs *Mins* se relevă instrumental, atât ca ***dezvăluitor*** (al unui *dpc* deja-dat), cât şi, totodată, ca *precursor-redator* al desfăşurării *dpc*, a cărui continuitate o menţine *alunecând* pe o linie axială, reprezentând sintetic (neted) *dpc*, astfel încât să nu modifice la propriu figura acestuia. Ca autor-interpretativ, *Mins* trebuie să identifice în *Fmz* puncte de denivelare sau articulare (îndoituri, încreţituri), de care prinzându-se, să poată avea ***aderenţă*** în-parcurs. Abordarea *Fmz* se va focaliza deci pe reperele de schimbare, *Mins* relevându-se auctorial ca *iniţiator* şi *înfăptuitor* al demergerii în *dpc*.

Raportându-ne tot la coordonatele energie-timp, schimbarea în constanta variabilităţii sau profilului de tranzit al lor se poate evidenţia (articula) presupunând existenţa unor faze intermediare.

https://biblioteca-digitala.ro

Pf-trz 1. Pe relaţia *E→T* se intermediază tractor printr-o pereche de faze de *adâncire spaţială*, sub aspectul de *timbralitate* sonoră. Astfel, pornind dinspre stadiul *prim-energial*, demersul (formalizarea) *Mins* se iniţiază prin/dintr-un *impuls incipient*, în rezonanţa căruia *detensia energetică* se *densifică sonor* într-o *masă acordică compactată în simultaneitate*, percepută ca grosietate timbrală sau *timbrocluster*, apoi, odată cu *accelerarea* tempoului *Mins*, aceasta se *înclină melodic,* profilându-se temporal ca *succesivitate în/prin înlănţuire*, aspectând o rarefiere (intervalizare) sonoră, după care trece în stadiul de ordin secund, de *timp actual*, continuând ca *extensie temporală* prin *temporizare*, respectiv prin *dilatarea duratei presupus-intervalice* (către un aşteptat alt-eveniment sau reviriment), într-un aspect de *momentalitate* sau aparentă încremenire (cadrare) temporală. Dacă sonor nu mai survine însă nici un alt-eveniment, timpul curge într-o deschidere la nesfârşit, referit unui sunet care continuă să scadă sub intensitatea minimă de audibilitate, "tăcând" dincolo de orizontul percepţiei (după cum se arată şi în fig. 1).

Fig. 1 Tranzit *Mins* în deschiderea *Fmz* prin profilul *E→T*



De-a lungul marginii de sus a tabloului din fig. 1 am numit o serie de aspecte ţinând de percepţia conştiinţei în audiţia muzicală. Termenii poziţionaţi oblic ţin de *Mins* în compunerea desfăşurării *Fmz*. În partea centrală, figura închisă la culoare

https://biblioteca-digitala.ro

prezintă sintetic tranzitul sonor: dinspre o stare *aperceptivă*, lăuntric-pregătitoare; prin faza *percepţiei* sonor-concrete, de *timbrocluster* (masă quasi-compactă); profilat apoi prin rarefiere (detensie energetică) ca *melocluster* (printr-un fel de plastifiere a sonorităţii); după care trece de orizontul percepţiei, amplificarea sonorităţii în rarefiere fiind „auzită" doar ca extensie temporală. Şirul termenilor din partea de jos a tabloului sunt referiţi aspectului de timp, în raport cu faza percepţiei sonorităţii. Formal, timpul se articulează prin/odată cu *evenimentul* de sonoritate, de al cărui inedit conştiinţa este surprinsă, trăindu-l ca imedialitate *intemporală* (fără nici o perspectivă formală), ca şi cum timpul ar fi punctual-încremenit într-o *clipă*. Odată percepută rarefierea sonoră, conştiinţa poate contempla detensia energetică a acesteia într-o expresie de *melocluster*, adică a unor schimbări şi succesive (figurate sintetic printr-un profil de diminuare a volumului sonor), ceea ce determină sentimentul *temporalităţii*, ca expresie a unui *moment* (interval) de timp*,* până ce sonoritatea scade sub orizontul percepţiei. Trecerea delimitată prin această dezinenţă (sonoritate→tăcere) se constituie într-o expresie de interval temporal, numit generic *moment*. În faza ultimă, deşi sonoritatea continuă în rarefiere, nemaiavând energia care s-o menţină în arealul/vecinătatea percepţiei, se aude efectiv doar ca *durată necontenită*, inaprehendabilă formal, aidoma conţinutului de substanţă a timpului, continuitatea. De fapt sonoritatea însăşi este percepută ca absenţă, conştiinţa intrând într-o stare de aşteptare a cărei ne(mai)finire amplifică deschizător sentimentul timpului, ca *temporizare* (amânare) la nesfârşit.

Analog teoriilor expansiunii Universului după Big-Bang, unde se constată că distanţa între galaxii creşte odată cu accelerarea extinderii (inflaţiei), şi a aspectului de elasticitate complementară timp–spaţiu (lungirea unuia sinonimând proporţional cu micşorarea celuilalt), considerăm şi noi de-parcursul *Mins* ca fiind o întindere de *spaţiu în timp* sau, sub aspect dinamic, de spaţializare (distanţare) în raport cu detemporizarea timpului. Adică, crescând distanţa se micşorează timpul, odată cu (şi prin) sporirea vitezei de

https://biblioteca-digitala.ro

distanţare. Astfel, parcurgând *Fmz* ca spaţiu-aparent (lungime), cu un tempo *accelerând*, reperele de articulaţie formală se distanţează tot mai mult între ele, inclusiv prin aceasta şi faţă de punctul de observare. Numai că *Fmz* fiind real doar o întindere (de configuraţii sonore) în timp, pentru *Mins* obiectele-sunete sunt proiectate pe linia (lungimea) timpului din două perspective: 1. ca *evenimente* (incidente) de aparentă *încremenire* (oprire) temporală, corespunzător unei neutralizări a sentimentului trecerii timpului sub impresia masivităţii sonore (evenimenţiale), ceea ce corespunde formal unui aspect de timp punctual sau ***clipă*** (timp imperceptibil/inmensurabil); 2. ca ***distanţe*** dintre sunete-eveniment, respectiv intervale temporale vide evenimenţial, constituind momente de *curgere* (mişcare) temporală, accentuând sentimentul lungirii timpului în detrimentul celui de sonoritate (ca masă). În mod paradoxal, cu cât mai repede se mişcă *Mins* în *dpc*, cu atât pare că lungimea acestuia (*L-dpc*) se amplifică. Este ca şi cum am spune că, variind tempoul *Mins* prin accelerare, cresc duratele-interval (*div*) dintre duratele-eveniment (*dev*). De fapt este invers, căci *Fmz* precede *Mins*. În schimb, prin *Mins* se actualizează *Fmz*, în/ca fapt.

Ca să înţelegem acest aspect luăm spre exemplu o mişcare gestual-dirijorală, la care observăm viteza de mişcare a mâinii în timp ce se aude o succesiune de sunete variind exclusiv pe coordonata înălţimilor, ca monodie. Înălţimile survin deci periodic, intervalele temporale dintre ele fiind totuna cu duratele efective ale fiecărui sunet. Presupunem că tempoul derulării sonore este unul destul de moderat, o schimbare de înălţime articulându-se odată la un timp metric (*tm*), gradat metronomic, să zicem, la *tm* = 60 MM. Dacă dirijorul tactează la scara 1/1 (*tm* de *tm*), mişcarea gestuală ne apare perfect adecvată cu periodicitatea schimbării înălţimilor. Dacă tactarea dirijorală va diviza (simetric/asimetric, giusto/rubato) în raport cu *tm* ai monodiei pe care o audiem, vom avea dintr-o dată două aspecte de tempo: unul dat prin auzirea schimbărilor de sunete-înălţimi, celălalt, prin faptul că vedem o *mai rapidă* mişcare a mâinii. Întrucât suntem mai sensibili la imagine, vom fi tentaţi să creditãm tempoul dirijoral, percepând iluzoriu că tempoul sonor

https://biblioteca-digitala.ro

este mai lent decât cel gestual, chiar dacă am ascultat înainte şi varianta celor două în raportul tactării timpo-metrice (*Ttm*) de 1/1. Până la un anume prag al percepţiei noastre dirijorul poate comprima *Ttm*, generându-ne impresia unei răriri sau *dilatări temporale expresive* (interpretabile pozitiv) a sunetelor monodiei. Apoi, dacă mişcarea dirijorală continuă să se densifice, fiind tot mai rapidă (indiferent de amplitudine), diferenţa de tempo o simţim ca dezacord sau inadecvare, prin aceea că totuşi dirijorul tactează prea repede, ori parcă şi monodia curge prea lent?... Dacă însă monodia s-ar derula într-un tempo mai strâns (*tm* = 120), dirijorului i-ar fi mai confortabil să-şi adecveze gestul printr-un tempo de *Ttm* mai lent (preferând probabil tot valoarea de 60 MM). Văzând şi totodată auzind noua varaintă a perechilor de tempo, este posibil să percepem monodia pe un alt nivel formal, alcătuit din unităţi constituite din succesiunea mai multor sunete decât am constatat probabil că cuprindeau cele din varianta anterioară. Dar asta este deja o altă discuţie.

La fel este, sau poate chiar mai interesant, dacă translăm şi mişcarea gestuală pe plan sonor. Ar rezulta o polifonie de două monodii derulate în tempouri simultan-diferite (proporţionabile sau nu, printr-un acelaşi numitor *tm*). Desigur, implicând şi o clară diferenţiere de registru şi/sau timbru, şi presupunând că vocea „dirijorală" s-ar constitui doar pe un singur ton, am percepe-o imediat ca acompaniament la monodia dată iniţial. După cum vor varia duratele vocii de acompaniament, fie între niveluri de tempo (discret sau brusc), fie ritmic, pe acelaşi nivel-tempo), vocea solistă va fi altfel percepută. În general, *dramaturgia dinamicii Fmz* se compune şi determină prin modul de aspectare simultană a cel puţin două tempouri, diferind ca nivel sau mod de variere (agogică şi/sau ritmică).

Avem deci de-a face cu perspective diferite asupra duratei. Pentru muzică, toate aspectele sonore (înălţimi, timbruri, intensităţi, durate), sunt *valori expresive*. Formal, duratele sunt cotate ca *expresii de continuitate*, şi abia prin abordarea *Mins* diferenţiem între *dev*, ca dilatări (abateri prin oprire/accentuare) din/în cursivitatea parcursului, şi *div*, ca alinieri (consecvenţe) în continuitatea parcurgerii. Funcţional, pentru *Mins*, *dev*

https://biblioteca-digitala.ro

corespund *iniţierii* unui *model dpc* fixat ca *incipit compoziţional* (*icp*), iar *div* sunt instrumentate prin *inerţierea* unor *secvenţe* (*scv*) orientate ca *profil-vectorial* (*pfv*) în susţinerea variabilităţii intervalizând între *dev* succesive, pe/din linearitatea *L-dpc*.

De exemplu, durata unui motiv (unităţi de expresie) muzical(ă) odată dat, are calitatea de *dev*. Dacă acestui motiv îi succede prin juxtapunere imediată unul major diferit, avem o nouă *dev*. Dacă însă între cele două motive se trece prin câteva repetări minim-asemănătoare ale primului motiv, şirul consecvenţelor se va subsuma unei *div*. Totodată, repetiţiile (*con*secvenţele) se vor ordona pe baza unui criteriu, determinând în cadrul *div* o anume coerenţă formală, obiectualizată ca *profil de orientare* pe coordonatele de: spaţiu – ca orientare profilată suitor sau coborâtor (precum transpoziţiile între registre sau trepte-înălţimi); timp – ca lungire (amânare) sau scurtare (grăbire), prin dilatarea sau comprimarea duratelor unor formule ritmice. Prin urmare, repetabilitatea, cel puţin ca secvenţare în *rimă*[34], constituie reperul-suport fundamental de coerenţă în expresivizarea *Fmz* prin *div*, considerate ca valori de profil-intervalic-tranzitoriu-orientativ, numit mai simplu, *profil-vector* (*pfv*). Raportat *Mins*, *pfv* este adecvat natural (intuitiv), sub aspectele dinamic (creştere/diminuare în intensitate) şi/sau agogic (grăbire/rărire în tempo), ca moduri (calităţi) energetice.

Pf-trz 2. Segmentul transformărilor energetice tinzând complementar-recuperator către stadiul originar, survine printr-o *schimbare de perspectivă*, sensul iniţial al temporizării articulându-se reversiv în *de*temporizare, prin limitarea (încetarea) temporizării, momentul (durata intervalică) tinzând reprimativ într-un cadru de continuitate minimă, sau clipă. Formal, *momentul* exprimă o constantă/legătură de variabilitate, *clipa* definindu-se ca valoare elementară de continuitate. Prin urmare, clipa poate servi drept unitate în măsurarea momentului, considerat ca valoare-cadru a unei stări de *variabilitate în continuitate*.

[2] Considerăm *rima* drept indice de asemănare formală între incipiturile a două sau mai multe secvenţe localizate temporal, indiferent de momentul (rangul) fiecăreia dintre ele într-o succesivitate (şir).

https://biblioteca-digitala.ro

Aşadar, din perspectiva stadiului energetic secund se profilează tranzitul *retractor T→E*, prin care *Mins înfăşoară* (retrage) *dpc*, petrecându-se (variind) printr-o altă pereche de două faze. Trece mai întâi printr-o fază timp-spaţială, de *reliefare sonoră*, exprimabilă ca *declinare melodică* sau *diatonie* (tonuri distincte în şir-pereche), şi descriptibilă printr-un dublu aspect: de *reprofilare temporală* prin *secvenţialitate*; de *profilare spaţială* prin *intervalitate*, ceea ce determină *extensia spaţială* în plan vertical, din această fază.

Ulterior, în faza adecvată printr-o *încetinire* a tempoului în-parcurs, extensia spaţial-verticală atinge climaxul, ca *punctualizare sonoră la vârf*, sub aspectul de sunet-*înălţime*, delimitat *uniton* (ca doar acolo), într-un areal/registru de înălţimi, şi conceptual-ideatic pur, adică nealterat timbral (*sinus*)[35].

Dacă în faza punctualizării spaţiul sonor este şlefuit înălţime de înălţime, sub aspect temporal *div* s-au anihilat, durata fiind aferentă doar înălţimilor punctuale, prin calitatea diferitelor valori de continuitate ale acestora într-un acelaşi cadru *Fmz* evenimenţial (*dev*). Putem constata că detemporizarea s-a împlinit odată cu recuperarea timpului reversiv-tranzitoriu în energia din care provine. Cum ne aflăm într-o fază de intensie energetică, iar *div* au fost comprimate până la aparent totuna cu duratele diferitelor înălţimi punctuale (căci în fapt au fost comprimate definitiv, devenind clipe), intensia energetică tinde să se conserve prin netezirea *dpc*, respectiv regularizarea *dev*, mai întâi prin unitarizare divizionară (cu acelaşi numitor comun, cât mai simplu), iar apoi, pe cât cu putinţă, prin egalizarea *dev* în şir, ceea ce corespunde aspectului de periodizare *dev*. Formal, aceasta se constituie prin asocierea *dev* în formule repetabile minim-asemănător, rimând pe diferite niveluri *Fmz*. La rându-le, nivelurile *Fmz* diferă cantitativ, prin numărul *dev* împerecheate într-o formulă. Rezultă astfel un aspect de

[35] Desigur că instrumentele muzicale nu furnizează frecvenţe pure - exceptând posibilităţile instrumentelor electronice -, în general, absenţa senzaţiei de timbru fiind defavorabilă expresivităţii. Însă noi ne aflăm pe tărâmul *Mins* în raport cu *Fmz*, pentru care sunetele sunt aprioric repere formale elementare de conţinut conceptual-ideatic, încă „nealterate" prin realitatea sonor-muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro

regularitate formală prin *dev* aşezate colinear, asemănându-se prin cel puţin aceeaşi durată periodică. Succesiunea constituită astfel, ca *şir de dev-periodice* (*Sdp*), permite *Mins* abordarea *dpc* printr-o constantă form-energetică de tempo. Relativ acestei abordări, *Sdp* se *re*constituie în/prin şi pentru *Mins*, ca *pulsaţie* (pentru care păstrăm acelaşi simbol literal, *Sdp*).

Înţelegând că agentul energial este *Mins*, *Sdp* aspectează caracterial relaţia *Mins-Fmz* (energie-timp), în raport cu abordarea *dpc* printr-o constantă de mod tempic. Prin noţiunea de *tempo* punem laolaltă coordonatele de energie şi de timp, în referinţa cărora *dpc* este adecvabil demersului *Mins*. Tempoul este deci un indice de acordaj formal în relaţia *Mins-Fmz*. Ca atare, pulsaţia este aspectul *Mins* situat în tempo, relativ efectivizării *Fmz* într-un/ca parcurs sonor. Astfel, în vreme ce *Fmz* se aude expresiv (contemplabil) ca variabilitate sonoră, *Mins* se concretizează instrumental (practicabil) ca *Sdp*, respectiv consecvenţă în susţinerea adecvată tempic a *dpc*. Punctul de joncţiune al unei articulaţii *Mins* cu incipitul unei rime *Fmz* se relevă ca *accent al mişcării de instrumentare (acMins)*.

Pe linia timpului, repetiţia constă dintr-o pereche *eveniment*-(minim o)-*secvenţă*, ai cărei termeni sunt identici figurativ (consecvenţi). Cum respectivii termeni sunt *con*figuraţi cel puţin pe perechea coordonatelor înălţime-durată, repetarea va aspecta şi ceea ce este relevant pulsaţiei tempice: echidistanţa sau periodicitatea. Şi cum evenimentele se succed tangent (nonintervalic) prin juxtapunere, având deci numai durate-expresii de continuitate (asociate înălţimilor), nu putem vorbi formal de o linie-timp pe care incidează succesiv-periodic evenimentele (într-un aspect *Sdp*), ci de o configurare a timpului din chiar evenimentele ca atare. Doar la nivelul-cadru al fiecărui eveniment luat teoretic separat (momentan/ intervalic), timpul mai este linear.

Generic, succesivitatea prin repetabilitate aspectează forma circulară, proprie timpului tinzând-înfăşurându-se în conţinutul său de continuitate. Cu cât segmentul repetat este mai compus temporal într-o expresie de *înlănţuire*, cu atât caracterul circularităţii timpului este mai ciclic (*abc*; *abc*; *abc* etc.). Invers, cu cât segmentul reluat este mai simplu, fiind lesne *separabil*

https://biblioteca-digitala.ro

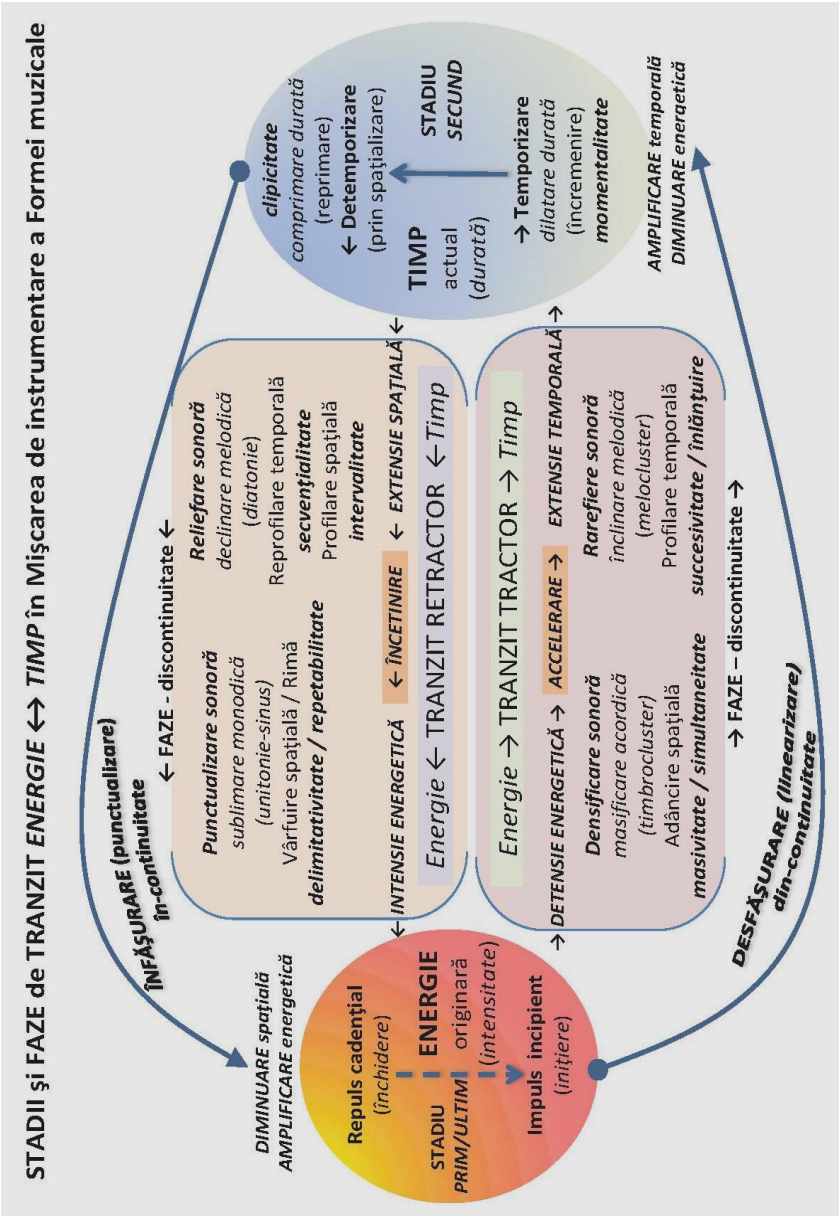
dintr-o succesiune, circularitatea capătă un caracter pulsatoriu (*a, a, a,* etc.).

În situaţia unei intensii energetice tot mai crescânde, duratele-expresii de continuitate se comprimă odată cu micşorarea intervalelor dintre înălţimi, într-un aspect general de *diminuare spaţială*. Continuând astfel, sunetele înălţime-durată ajung să se decontureaze discret, într-o singură linie, ca *sublimare monodică* până la unitonie. Asociat acestui fapt, şi punctele-incipit ale rimelor *Fmz* se apropie, determinând densificarea frecvenţei *acMins*, care generează apoi, prin contopirea accentelor, un mod de *încetinire* a *Mins*, corespondent intensificării către starea energetică originară, echivalentă impulsului prim, din care se va putea iniţia un nou ciclu *E→T→E* (prin perechea tranzitelor complementare tractor-retractor). Rezumăm teoretic cele două *trz-Mins* ale profilurilor de detensie şi intensie energetică, în fig. 2.

În raport cu una sau alta dintre cele două variabile constante ale *Pf-trz*, *Mins* tinde să să se conserve în-parcurs printr-un tempo invers proporţional cu densitatea articulaţiilor *Fmz*, exprimată ca număr de evenimente într-un moment determinat (delimitat convenţional/formal). În sinteză, de-a lungul *Pf-trz* tractor, pe măsură ce energia scade în(spre) temporizare, *Mins* se adecvează *dpc* prin accelerare; pe *trz* retractor, în raport invers cu intensia energetică (şi comprimarea duratelor *div*, apoi *dev*), *Mins* se conservă în *dpc*, prin încetinirea tempoului. Practic, *Mins* poate aborda *dpc* pe diferite niveluri de tempo, conferindu-i prin aceasta *Fmz* o expresie de *greutate temporală*. Aşadar, corespondent perspectivizării *Fmz* printr-un caracter-imaginal de greutate sau grosime a linearităţii *dpc*, *Mins* va comporta o pulsaţie de tempo repede. Considerând *Fmz* din perspectiva unei temporalităţi lejere, de linie *dpc* subţire, *Mins* va aborda în-parcurs un *Sdp* în tempo rar. Mai mult, în raport atât cu variabila densităţii articulaţiilor referite unor schimbări de profil *dpc*, dar şi cu unele aspecte de rimă sau simetrie (periodicitate) ale acestora, *Mins* poate trece sau varia prin/pe diferite grade de tempo, după cum arătăm şi în fig. 3.

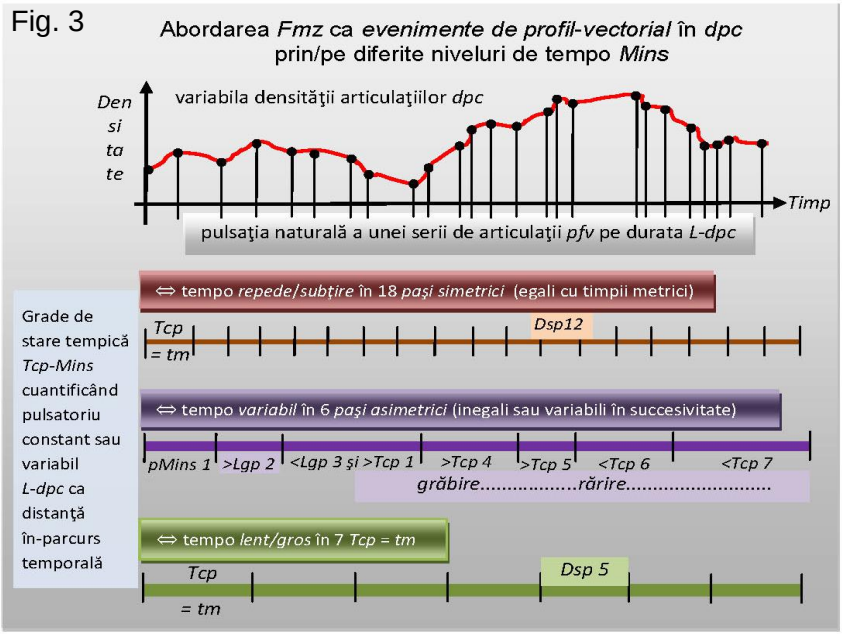
https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2



https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 3


Abordarea Fmz ca evenimente de profil-vectorial în dpc
prin/pe diferite niveluri de tempo Mins
Den si ta te
variabila densităţii articulaţiilor dpc
Timp
pulsaţia naturală a unei serii de articulaţii pfv pe durata L-dpc
Grade de stare tempică Tcp-Mins cuantificând pulsatoriu constant sau variabil L-dpc ca distanţă în-parcurs temporală
⇔ tempo repede/subţire în 18 paşi simetrici (egali cu timpii metrici)
Tcp = tm
Dsp12
⇔ tempo variabil în 6 paşi asimetrici (inegali sau variabili în succesivitate)
pMins 1
>Lgp 2
<Lgp 3 şi >Tcp 1
>Tcp 4
>Tcp 5
<Tcp 6
<Tcp 7
grăbire.....rărire.....
⇔ tempo lent/gros în 7 Tcp = tm
Tcp = tm
Dsp 5

Ca factor dinamic (subiect interpretativ), *Mins* se defineşte din trei perspective şi/sau faze de adecvare: *intenţional*-ideatic – în raport cu *Fmz*; *conceptual*-teoretic – în raport cu *dpc*; *interpretativ*-expresiv – în faptul parcurgerii. Conform fiecăreia dintre aceste perspective *Mins* interpretează pe coordonata timpului, luând ca repere formale:

1. *Unimea* (*U-Fmz*) = dat-totodată de timp ideatic sau atemporal (abstract), corespondent unei inspiraţii sau viziuni preconceptuale (posibil arhetipale);
2. *Lungimea* (*L-dpc*) = distanţă într-un timp *de(s)*-compus (conceptual), aspectat ca succesivitate posibil-logică (mensurabilă), dar nelegată sub aspectul coerenţei de expresivitate; pe linia succesivităţii se delimitează temporal între două tipuri de funcţii formale alternative: *modelul* – ca durată-eveniment (*dev*) cu funcţie tematică sau motivică, fixat sau iniţiat într-un *incipit* compoziţional (*icp*); *secvenţa* – ca durată-interval (*div*) cu funcţie narativă sau dezvoltătoare, inerţiată printr-un *profil-vector* (*pfv*) de orientare/ordonare într-un *şir* (de secvenţe);

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Suprafaţa* (*S-dpc*) = figură de timp bilateral, reunind două tipuri formale: *linearitatea* – corespondent aspectului de timp deschis, ieşind divergent sau radiant dinspre conţinutul său de continuitate, ca *succesivitate în ireversibilitate*; *circularitatea* – ca timp tinzând reversiv-epicentric înspre conţinutul său de continuitate, aspectând o *succesivitate în ciclicitate*.

Raportat fiecăreia dintre cele trei etape/perspective-reper formale (U.L.S. - *dpc*) menţionate, adecvarea *Mins* se vădeşte caracterial prin diferite expresii de *continuitate*, respectiv de abordare unificatoare, unitară şi totodată corentă expresiv a datului muzical, într-un mod de reliefare interpretativă pe care-l numim generic *conduită* (*C-Mins*). Distingem astfel trei tipuri de *C-Mins*.

a. Referit *U-Fmz*, *C-Mins* se adecvează ca stare de timp factic sau *con*temporal, exprimând o *voinţă* de *continuitate-în-unicitate*, probată ca constantă form-energetică într-un anume grad şi/sau registru de tempo[36].

b. Pe distanţa *L-dpc*, conduita *C-Mins* interpretează analogând mai întâi dat(-de-compus)ul temporal al acestuia cu un spaţiu monodimensional, pe a cărui (doar) *lungime* poate varia expresiv, ca *oprire* (încremenire/impuls) – *mergere* (curgere/inerţie), în funcţie de reperele *dev* şi *div*, exprimând o *putinţă* de *continuitate-în-variabilitate*.

De-a lungul întregului şir de evenimente din compusul *L-dpc*, *C-Mins* caută indici de asemănare sau *rime*, prin care să-şi releve *dinamica* formei *dpc* din perspectiva dimensiunii interpretative de *adâncime*[37], sub diferite aspecte de consecvenţialitate, ca invarianţă/stabilitate timpo-tempică prin

[36] Gradul de stare tempică este referit unui registru generic de tempo – *lent*, *moderat* sau *repede* – ca indicaţie punctual diferenţiată în cadrul acestuia.

[37] Adâncimea este un mod de interpretare a dinamicii formei muzicale sub aspectul stabilităţii şi/sau invarianţei în consecutivitate (succesivitate) a unor segmente formale elementare sau minim-suficiente, ca unităţi expresive. Interpretativ-analitic, segmentele variind într-un şir de continuitate sau înlănţuire sunt dispuse unele sub altele (în ordinea apariţiei), încolonate în *rimă*, respectiv aliniate pe criteriul asemănării la stânga segmentului, dinspre incipitul acestuia. După cum, citind în jos (dinspre primul segment al coloanei), rimele sunt mai slabe sau mai puternice (precum între segmente identice), se obţine o imagine a *variabilităţii în continuitate*, referind asupra gradului şi sau modului dinamic de stabilitate a formei (coloanei) de-a lungul desfăşurării ei, ca succesivitate temporală.

https://biblioteca-digitala.ro

repetitivitate periodică sau de *pulsaţie* - în şir de *timpi metrici* (*tm*) singulari sau împerecheaţi în *formule ritmice* -, ori prin succesivităţi înlănţuite în perioade de *ciclicitate*. *Mins* îşi poate concepe astfel o strategie de conservare energetică pe un *parcurs-interfaţă* de formă netedă (regulată). Chiar şi presupunând că pe *L-dpc* ar fi înşiruite, netradiţional,[38] o mulţime de segmente total diferite, *Mins* va proiecta colateral-simultan acestuia o *interfaţă* de timp grilat unitar, astfel încât *L-dpc* să poată fi măsurată instrumental-riguros, cu o durată *tm* teoretic-muzicală sau fizică (secunde/minute), ori empiric-aproximativ, prin timpi relativ-scurţi/-lungi.

c. Adecvat form-temporal *S-dpc*, *C-Mins* ne apare ca *mod expresiv* sau *stil* de *variabilitate-în-continuitate*. Dacă *L-dpc* este un deja-dat (*pre*dat), iar tempoul, o relaţie de stare *Mins* în parcurs (referită *U-Fmz*, printr-o tradiţie sau convenţie, incluzând şi indicaţia din partitură), stilul particularizează *C-Mins* sub aspectul interpretativităţii. Aceasta implică o dublă diferenţiere faţă de datul formal: în raport cu coordonata linearităţii timpo-metrice, având ca unitate o formulă *tm*; în raport cu schimbările formale de orice fel, respectiv cu *încreţiturile* care reliefează (expresivizează) linearitatea netedă (spaţio-temporal) a suportului (ideaticii) *Fmz*, reperabile în *C-Mins* ca *articulaţii*.

[38] Condiţia de fezabilitate *Mins* în-parcurs pretinde o foarte bună însuşire/asumare a datului formal *dpc*, fie prin repetiţii (ca metodă de adâncire a unor reflexe de instrumentare raportate exclusiv *dpc*), fie printr-o formidabilă intuiţie (empatizare). Odată probat-legitimat (clasicizat), modul/metodica de instrumentare propriu-zisă se conservă şi şlefuieşte (*re*adaptează) ca valoare, în şi prin forţa/veghea (memorialitatea) unei tradiţii culturale. Cum însă sunt de parcurs şi forme auctoriale, nereferite cu totul unei tradiţii, este necesară instrumentarea acestora prin interfeţe netede sau cu un grad mai ridicat de regularitate. Cel mai adesea, compoziţiile muzicale sunt prezentate în partitură şi cu această lentilă însoţitoare, indicaţiile de tempo şi mai ales de măsură fiind demult repere uzuale. Graţie acestui *de*mers, *Mins* se poate acorda *dpc* şi odată cu propriul fapt, ca mers în-parcurs sau parcurgere. Cu timpul, însuşi acest mijloc-interfaţă poate deveni o însuşire reflexă, *Fmz* părând din-parcurs ca şi cum ar proveni din modul parcurgerii de către/prin *Mins*. Deşi impresia (din exterior sau nemişcare) este că *Fmz* ar fi aceea care survine în timp, din perspectivă *Mins* – aflat în mişcarea de parcurgere a întinderii *dpc* –, el este subiectul temporalizator, pe o distanţă deja existentă (*pre*temporală).

https://biblioteca-digitala.ro

Forma *Mins* în-parcurs (pe *S-dpc*) este analogată perechii celor două forme de timp, constând deci din succesivităţi *relativ linear-circulare*, sub două moduri/aspecte de relativitate:

a) de ***relativă consecvenţă*** în raport cu rima şi/sau *div*, deduse din *L-dpc* ori din interfaţa (grila) acestuia;

b) de ***relativă variabilitate*** în raport cu *dev*, ca segmente formale dispuse la dreapta sau rânduite prin neasemănare (ca motivice diferite, neîncolonate).

Considerând *pasul* drept reper fundamental al *C-Mins* în-parcurs, definim *pMins* ca unitate timpo-tempică simplă sau elementară cu care se parcurge faptic-expresiv distanţa *L-dpc*.

Interpretativitatea sau conduita *pMins* se caracterizează sub trei aspecte modale de timp:

1) grad/registru de stare tempică sau *tact* (*Tc-pMins*);
2) nr. de articulaţii/joncţiuni formale cuprinse sau *densitate* (*Ds-pMins*);
3) mărime (durată) *pMins* relativă *tm* sau *lungime* (*Lg-pMins*).

① *Tc-pMins* sau *Tcp* se diferenţiază pe linia timpo-metrică a *dpc*, constituindu-se în raport cu *tm* ca *tact-timpo-metric* (metronomic) sau grad/registru-tempic lent/repede în-parcurs. Gradul de stare tempică *pMins* este o ***constantă de profil***, care poate fi identică sau variabilă (prin grăbire/rarire) în raport cu registrul starii tempice de referinţă, ceea ce incumbă noţiunii de agogică. Referit aspectului de stare, condiţia calităţii de *profil constant* impune o consecutivitate de minimum trei *Tcp*. O succesiune de numai doi *Tcp* nu poate aspecta mai mult decât o pereche de durate, respectiv o formulă ritmică.

Pe de altă parte, grupând doi sau mai mulţi *Tcp* consecvenţi (şi egali cu *tm*) în serii numeric identice, configuraţia *dpc* poate fi aspectată prin diferite calităţi metrice (binecunoscutele măsuri muzicale), care colorează caracterial timpo-metria unui segment sau a întregii *L-dpc*. Generic, numim aceste culori *timbrometrie*. Adesea, chiar dacă o lucrare muzicală este livrată în partitură sub o anume configuraţie timpo-metrică (ca măsură definită prin numărul *tm*), *Mins* se poate diferenţia temporar, abordând o altă culoare metrică ori doar o altă nuanţă, diferind prin modul grupării *tm* în cadrul aceleiaşi măsuri generice.

https://biblioteca-digitala.ro

De exemplu, o grupare de 3*tm* succesivi indică un caracter de timbrometrie (culoare metrică) ternară, care poate fi nuanţată în trei variante de ordin *tm-cumulativ*: primii doi *tm* şi ultimii doi *tm* – ca nuanţe asimetric-binare; toţi trei *tm* – ca nuanţă metric-unică (monadică). Se pot concepe şi nuanţe de ordin *tm-divizionar*, în tot felul de combinaţii, între subdiviziuni de pe un anumit nivel ori de pe niveluri diferite. În exemplificarea din fig. 3, parcursurile *Mins* referite *L-dpc* aspectează diferite grade de stare tempică. Astfel, primul şi al treilea tempo sunt constante (*Tcp* = *tm*), iar cel din mijloc este permanent variabil, profilând o *accelerare* (*Tcp* 3-5), urmată de o *încetinire* (*Tcp* 5-7).

② *Ds-pMins* sau *Dsp* poate varia ca greutate sau *accent*, în raport cu densitatea articulaţiilor dintr-un interval *pMins*, corespondent *dinamicii* muzicale. Bunăoară, tot în fig. 3 am marcat pe linia tempoului *repede-constant* intervalul *Dsp 12*, pe considerentul că, comparativ cu toţi ceilalţi paşi (având aceeaşi durată cu *tm*), aici este cuprins cel mai mare număr de articulaţii *Fmz*, conform graficului imaginat ca exemplu. La fel am procedat şi pentru varianta de tempo *lent-constant*, subliniind ponderea *Dsp 5*. Totodată, pe întreaga linie a acestui tempo greutatea *pMins* este mai mare, analog unui registru sonor grav, de timbru *gros*. Menţionăm însă că un accent *Mins* nu trebuie să coincidă neapărat cu unul sonor, el având totuşi o pondere sensibilă în raport cu tipul *Mins*, care poate fi: *gestual* - pentru un dirijor sau instrumentist -, *conceptual* - pentru un compozitor, analist sau lector mental al partiturii -, ori chiar *verbal* – pentru un narator al *Fmz* ca operă-de-povestit[39], sub aspectul semnificaţiei sau tematicii acesteia.

[39] Considerăm că forma muzicală ca *operă-de-povestit*, comportă şi o funcţie de *călăuzire* într-un mod al gândirii muzicale, instrumentabilă printr-o naraţiune verbală. O atare ***călătorie*** (prin verbalizare) nu constituie o experienţă de ordin performativ, întrucât nu ţinteşte către dobândirea competenţei de a semnifica ficţional, ca şi cum *Fmz* ar fi proiectul/baza de ilustrare a naraţiunii, ori invers, aceasta s-ar propune drept referinţă simbolică în parcursul *Fmz*. Naraţiunea verbală ni se propune ca mod de amplificare valorică a ***audiţiei***, iniţiindu-l pe auditorul *Fmz* în calitatea de ***ascultător al operei*** ce poate deveni aceasta, revelându-i-se pe măsura putinţei lui de participare în contemplarea propriei ascultări, ca ***prezenţă în act***. Astfel, între *Fmz* şi verbalizarea narativă nu avem de-a face cu o relaţie de ordin ilustrativ-simbolic (alternativ, în funcţie de sensul lecturii, oricare dintre termeni putându-l conota semantic/reprezentativ pe

https://biblioteca-digitala.ro

③ *Lg-pMins* sau *Lgp* comportă expresivizări corelate separat, unor anume *tm* din şirul timpo-metric. Întrucâtva, aceasta se aseamănă aspectărilor *Tcp*, unde duratele *tm* referite unei variaţii de tempo (în profiluri de minimum trei *Tcp*), apar mai lungi sau mai scurte. În cazul unei variaţii *Lgp*, aceasta corespunde punctual unui *tm* din şir, figurându-l ca mai lung (mare) ori mai scurt (mic), fapt nedeterminant agogic (ca grăbire ori rărire graduale, într-un registru de stare tempică).

Spre exemplu, în şirul *pMins* din tempoul *inconsecvent-variabil* (linia din mijloc) din aceeaşi fig. 3, putem spune că toţi paşii, exceptându-l pe primul (luat ca model, întrucât pe această linie nu avem şi o referinţă a constantei *tm*), variază în raport cu primul *pMins*, care are calitatea de pas generic. Doar acolo unde o succesiune de minimum trei *pMins* comportă o constantă de profil, aceştia se pot grupa şi ca *Tcp* (respectiv *Tcp* 3-5/accelerare şi 5-7/încetinire). Prin urmare, exclusiv *Lgp* rămâne doar *pMins* 2, a cărui variere (faţă de *pMins* 1) nu se concatenează unui profil agogic constant.

Din toate cele prezentate referitor la *Mins*, înţelegem că acesta reprezintă în fond acţiunea efectiv interpretativă (de conduită) în raport cu un concept, schemă de compoziţie, proiect sonor configurat în/ca partitură sau un dat spre audiţie. Desigur, după natura fiecăreia dintre aceste ipostaze ale operei muzicale, *C-Mins* va arăta altfel. Ceea ce este însă propriu *Mins* în oricare dintre ipostaze, constă în următoarele:

- reprezintă subiectul interpretativ într-un act de expresivizare;
- se relevă exclusiv prin actualitatea faptului său, de *aici-acum*;
- se adecvează expresiv (interpretativ) unui precedent formal, fie prin conformare, fie prin abatere;
- reperele fundamentale ale adecvării *Mins* sunt identificate pe coordonatele de energie şi timp, ca ipostaze sau faze ale transformărilor modului (energiei) *Mins*, într-un ciclu de

---

celălalt, ca semn ori ca semnificant), ci de caracter *iniţiatic-contemplativ*, al cărui subiect devenitor este tocmai cel care ajunge să (se) poată asculta (distinge, contura) din audiţie, ca din (pe) sine însuşi.

https://biblioteca-digitala.ro

două profiluri de tranzit complementare, bornat de/prin alternanţa între stadiile de energie: *prim-ultim*, al energiei (*E*) în deplinătate, potenţial-instrumentale sau obiective; *secund-intermediar*, al energiei scăzut-devenite ca timp (*T*), manifest-intonaţionale (expresiv-personale) sau subiective.

- întrucât *Mins* se particularizează interpretativ mai ales în raport cu timpul (ca stadiu energial secund), fiecare dintre cele trei aspecte de conduită *Fps-Mins* în parcursul *dpc* (pe care tocmai le-am comentat ceva mai sus), conferă o altă perspectivă de expresivizare a timpului *Fmz* interpretate:

  - *Tactul* (*Tcp*), ca ton de păşire, într-un aspect de *armocronie* în temporizare (stare / constantă tempică);
  - *Densitatea* (*Dsp*), ca pondere a pasului, aspectând o *timbrocronie* în accentuare (grupare / dinamizare timpică);
  - *Lungimea* (*Lgp*), ca întindere de pas-anume, profilând o *melocronie* în secvenţializare (formulare / împerechere ritmică).

Din perspectiva constantei mărimii pasului ca *Tcp*, respectiv a tempoului de instrumentare în parcurs, *C-Mins* o analogăm variaţiei de entropie. Am considerat astfel, analog transferului căldurii, două coordonate de adecvare *Mins* în-parcurs (fapt):

I. *stare timpo-tempică* sau de *tempo* - ca energie *Mins* distribuită într-un interval de timp (*div*) sau *tactată linear* (pulsată pe o *L-dpc*) – determinând calitatea expresiei de *continuitate* a *U-Fmz*, în *armocronie* cu forma *L-dpc*;

II. *iniţiere form-energetică* sau de *impulsionalitate* – ca articulare *Mins* focalizată într-un eveniment de timp (*dev*) sau *accentuată punctual* (densificată pe un *Lgp*) – determinând calitatea expresiei de *durabilitate* (sustenabilitate temporală) a *Fmz-dpc*, în *timbrocronie* cu modul *S-dpc*.

Operăm analogia pe schema de mai jos, în a cărei formulare înlocuim apoi termenii:

➢ Entropia măsoară calitatea de depozitare a energiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Variaţia de ENTROPIE — ***Energie*** *dată sub formă de căldură* / ***Temperatura*** *la care are loc transferul*

- *Tempoul* exprimă adecvarea stării *Mins* în-parcursul *Fmz*.

Variaţia de TEMPO — ***Mişcare*** *dată sub formă de* ***Tact timpo-metric*** / ***Gradul*** *tempic (frecvenţa Ttm) prin care se petrece adecvarea*

=> Într-un interval (moment) de timp determinat linear (pe *L-dpc*), tempoul (numărul *Tcp*) tinde să varieze *invers-proporţional* cu numărul *tm*. Prin urmare, *Ttm* se adecvează prin rărire sau prin grăbire, dacă nr. *tm* creşte, respectiv scade (odată cu micşorarea sau mărirea duratei *tm*). Practic este vorba de un transfer spontan al *Ttm-Mins* pe un alt nivel/grad de tempo, ducându-se în sens invers celui spre care variază nivelul pulsaţiei *tm*. Cu alte cuvinte, o piesă muzicală lentă (de grad *Ttm* scăzut) va prezenta numeroase durate pe niveluri divizionare mari (grad de pulsaţie-*tm* ridicat), pe când într-o piesă de tempo repede vom întâlni mai des durate cumulative, ori de niveluri divizionare mici.

Deducem de aici şi cel de-al doilea aspect de variaţie, referit intensităţii, prin aceea că, odată cu creşterea mărimii temporale (duratei) şi/sau a masei sonore (densităţii), şi intensitatea susţinerii ori impulsului *Mins* vor trebui să se adecveze corespunzător, variind consensual modulului de variere formală. Pe acelaşi model schematic (al variaţiei de entropie), vom avea următoarea formulare:

- *Intensitatea* măsoară expresia de *iniţiere/susţinere Mins* în modul parcursului *Fmz-dpc*.

Variaţia de INTENSITATE — ***Dinamizare*** *dată ca* ***Impuls /*** pondere *Dsp* / ***Gradul*** *densităţii articulaţiilor formale sau masa sonoră căreia i se atribuie*

=> Într-un eveniment (clipă) de timp determinat punctual (pe *S-dpc*), intensitatea (greutatea/accentul *Dsp*) tinde să varieze *direct-proporţional* cu volumul evenimentelor/masa sonoră, relevându-se ca *amplitudine Mins,* prin *accentuare* şi/sau *diminuare*.

https://biblioteca-digitala.ro

Toată această complexă perspectivizare a *Mins*, despre care am încercat să vorbim în textul de faţă, îşi află utilitatea atunci când suntem implicaţi efectiv într-un act muzical, fie ca *prim-interpreţi – compozitori* ai unui proiect de configurare sonoră livrabil grafic, ca/prin partitură -, fie ca *interpreţi secunzi – producători-executanţi* ai sonorităţii unei lucrări muzicale preformate în partitura compozitorului-, fie, într-un stadiu *interpretativ terţiar*, ca *naratori verbali* (critici, analişti, comentatori, prezentatori) într-un fapt călăuzitor de *iniţiere* în perspectiva sensului gândirii muzicale ce ni se destăinuie ca operă, determinaţi prin aceasta, şi odată cu propria noastră prezenţă-participativă, în propria devenire - dintr-un oarecare-auditor (posibil-martor), în acel anume-chemat întru revelaţia ascultării (ca cert-mărturisitor).

Dacă, în fizică: *entropia* este o *mărime* de *stare* care, în mod *spontan*, *tinde* (ca transfer termic) în *omogenizarea* cu un *mediu*; prin analogie, în muzică: *expresivitatea* este o *trăsătură* de *caracter* care, în mod *intenţional*, *temporizează* (ca *Mins*) în *adecvarea* (coerenţă) cu o *Fmz*. Astfel, pe plan muzical, variaţia *dezechilibru→echilibru*, se aspectează ca temporizare expresivă, din diferite perspective modal-interpretative: *disonanţă→consonanţă* (armonic); *sensibilă→tonică* (melodic); *aperiodic→periodic* (ritmic); *tensiune→relaxare* (emoţional); *sunet→tăcere* (instrumental); *asimetric-simetric* (figurativ); *discontinuu→continuu* (conceptual); *început→sfârşit* (narativ); *alterat→pur* (ideatic) etc.

Circularitate - linearitate

Citit ca moment compus dintr-un şir evenimente, timpul apare linear. Odată ce un segment sau altul se repetă, forma timpului ondulează într-un aspect de circularitate, al cărui stadiu ultim este punctualitatea. Circularitatea este deci o *expresie de ordine* sugerând reversibilitatea timpului prin repetare sau consecvenţă formală. Altfel, reversibilitatea fizic-sonoră rămâne doar un concept fantezist. Nici recurenţa evenimentelor şi nici repetarea de orice fel nu pot certifica reversibilitatea, întrucât, oricât de elastic, timpul curge exclusiv în sensul entropiei, corespondent unei sonorităţi natural dezinente, dedurându-se în tăcere (după cum s-a arătat şi în fig. 1).

https://biblioteca-digitala.ro

Totuşi, raportat aspectelor form-temporale de înfăşurare/desfăşurare, *Mins* comportă o expresie de *continuitate prin discursivitate*, aceasta din urmă ţinând de natura gândirii asociată limbajului. Prin urmare, continuitatea ţine de intenţionalitate (conştiinţa *Mins*), iar discursivitatea, de modul gândirii (corespondent instrumentării *Mins*), inclusiv muzicale. Din perspectiva modului *Mins* deci, *Fmz* este o discursivitate orientată într-un interval de continuitate, respectiv o desfăşurare temporală orientată *narativ*, între două poziţii funcţii (*dev*) pe care le numim de-început sau *incipit* (*In*) şi de-sfârşit sau *finalis* (*Fn*). În parcursul intervalic pe care-l acoperă, narativitatea se situează într-un timp iniţiat în ascendent şi finalizat în descendent. Rezultă de aici posibilitatea elasticizării timpului, oricare segment (*sgm*) dintr-un şir *Sdpc* putând fi sau nu repetat (juxtapus ori dihotomic). Exemplificăm teoretic un *dpc* compus prin şirul **A**-*B-C-A-B-D-E-B-B-F-A-A-A-C-G-F-***C**, în care toate *sgm* evenimenţiale sunt notate cu litere diferite, marcând totodată *sgm A*, *C* şi ca funcţii narative (*In*, respectiv *Fn*). Se succed în total 17 segmente, (a căror durată nu ne interesează), din care evenimenţiale în ansamblu sunt doar 7. Dintre acestea, numai 4 se repetă: *A, B, C, F*. Mai observăm şi că repetările diferă în două moduri: fie *juxtapus*, în succesiuni elementare: (2B; 3A), fie *dihotomic* (intercalate de alte segmente), în alcături simple sau compuse (din perechi de *sgm* diferite). Pe criteriul repetărilor dihotomice *Sdpc* se poate formula în mai multe variante, după *sgm* sau perechea *sgm* luate ca referinţă:

1./A = **A**-*b-c-* A-*b-d-e-2b-f-* 3A-*c-g-f-***c**
2./B = ***a***-B-*c- a*-B-*d-e*-2B-*f- 3a-c-g-f-***c**
3./C = ***a***-*b*-C-*a-b-d-e*-2b-*f- 3a*-C-*g-f-***C**
4./F = ***a***-*b-c-a-b-d-e-2b*-F- *3a-c-g*-F-***c***
5./AB= **A**B-*c*-AB-*d-e*-2B-*f*-3A-*c-g-f-****c***
6./ABC=**A**BC-AB-*d-e*-2B-*f*-3A-C-*g-f-***C**

Generic:	**ABCDEFG**
Dispunere în rimă cu *ABC*	*model-extensie*
R.1	**A**BC
R.2	AB_d-e
r.3	_B
r.4	_B_----f
R.5	A__
r.6	A__
r.7	A_C-------g
r.8	___------f
r.9	__**C**

Redispunem *Sdpc 6* pe coordonata interpretativă de *adâncime*, în rimă cu perechea-model *ABC* (fig.4):

Fig. 4

https://biblioteca-digitala.ro

Din dispunerea de mai sus observăm că *Sdpc* pulsează formal în 9 rime. Majoritatea dintre ele sunt de asemănare, pe succesiunea R5-6 având şi o rimă de identitate. În parcursul *Sdpc* rimele comportă o expresie de *intensie în consecvenţialitate*, prin succesiunea unor *sgm* asemănătoare în raport cu modelul de referinţă (consecvente tematic).

Sgm Sdpc care nu fac parte din perechea-model *ABC* le considerăm ca *extensii în/de inconsecvenţialitate*, chiar şi atunci când, în cadrul unei rime anume (ca în R8), nu se regăseşte nici un termen al acestei perechi. Ieşind din rimă prin inconsecvenţă, toate *sgm* diferind de cele cuprinse în perechea de referinţă, aspectează *Sdpc* pe coordonata de ***suprafaţă***[1].

Compusul ternar al perechii-model l-am delimitat pe două considerente: a. după primul *sgm* care se repetă de la începutul şirului (***A****BC*-***A****B*...-***A****C*...); b. în raport cu pozţiile narative (*In/Fn*) ale acestora - în *In* aflându-se perechea *ABC*, iar în *Fn* doar *sgm C*. De-a lungul *Sdpc* observăm că în rimă cu R1, totalizând compusul unităţii *ABC* nu se mai aflăm o alta, în cadrul celorlalte rime lipsind mereu unul sau chiar doi termeni, comparativ cu perechea-model. Astfel, perechea *ABC* o mai regăsim doar prin *compunere ciclic-secvenţială*, din două etape - Etp I = R2–R3-4 (referită *AB*); Etp II = R5-6–R7-9 (referită *AC*) – ceea ce conferă formei *Sdpc* un caracter dinamic.

Elementul cu cea mai mare valenţă de stabilitate formală (prin numărul repetărilor) este *sgm A*, care apare în cinci rime, grupabile în două mari secvenţe dihotomice: R1-2; R5-7. Îi urmează *sgm B*, constitutiv în patru rime juxtapuse: R1-4. În fine, *sgm C*, deşi revine doar în trei rime dihotomice (R1, 7, 9), compensează în importanţă prin faptul că se regăseşte şi în *Fn*. Deci, referit *ABC*, *Sdpc* se dinamizează prin repetare parţială, cumulată uneori şi cu extensii figurative.

---

[1] ***Suprafaţa*** este coordonata interpretativ-teoretică de caracterizare a dinamicii *Fmz* sub aspectul instabilităţii, prin neasemănarea unor *sgm* succesive. Figurativ-analitic, *sgm* diferind pe un nivel sau rimă (din adâncime) se înşiră orizontal spre dreapta, în rând cu nivelul respectiv, ca extensii (dilatări) deformând coloana adâncimii prin abatare de la rimă, ori ca momente de suspendare (intervalizare) pe consecvenţialitatea unei coloane. Aceste obiecte-eveniment pot avea şi ele propriile adâncimi (rime), interpretabile ca ponderi de inconsecvenţă, amplificând expresia de *disontinuitate* într-un parcurs formal.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă luăm în calcul şi numărul rimelor, cu fiecare etapă de intensie R1 se şi amplifică, cu o secvenţă de trei rime în prima etapă, iar apoi cu încă cinci rime. Aşadar, ca număr de articulaţii segmenţiale avem: R1/Model = 3 *sgm*; Etp I = 7 *sgm* distribuite în trei rime, din (4+1+2) *sgm*; Etp II = 7 *sgm* distribuite în patru rime, din (1+1+3+1+1) *sgm*.

Narativ, modelul *ABC* rimat prin *AB* are o expresie de *deschidere* - dezvoltată prin *B(-d-e*)/R2-4 şi accentuată maxim prin *sgm f/*R4 -, prin rimarea cu *AC* comportând un profil *închizător*, finalizat punctual pe *sgm C/*R9.

Tot din perspectiva narativităţii *Sdpc* mai putem interpreta şi cu privire la un fel de „joc" între expresiile temporale de *trecut* şi *viitor*, nuanţând printr-o serie de secvenţe ale modului *prezent* din *intervalul actualităţii Mins în-parcurs*, narativizată între poziţiile de *incipit* - ca dat-tematic, propus spre-mişcare -, şi *finalis* - ca luat-*dis*tematic, retras dinspre-mişcare.

Astfel, din *viitorul îndepărtat* (R9) - ca *prezent ultim*, odată cu *finalitatea* actualităţii *Sdpc* configurate -, survine anticipativ *sgm C*, de două ori (în R1 şi R7). Imediat anterior lui *C* (aparţinând perechii-model *ABC/R1*), nuanţează din *viitorul apropiat* (R3-4), trecând şi prin secvenţa secundă a prezentului (R2), *sgm B*, care se imprimă memoriei de câteva ori la rând (R1-4) - chiar mai pertinent decât *sgm A* (repetat de doar două ori în succesiunea aceloraşi rime). În schimb, după o absenţă de două rime (R3-4), *sgm A* se rememorează pertinent, dinspre un *trecut mediu* (R5-6), pe parcursul a trei repetări consevenţiale prin strictă juxtapunere (neintercalate nici măcar de segmente ale perechii-model).

Deşi nu face parte din compusul perechii originare, *sgm f* apare şi el de două ori, prima oară ca eveniment (extensiv R4), iar a doua oară, ca palidă amintire sau *umbră* (extensiv unei *pseudo*rime / R8), provenind dintr-un *trecut îndepărtat* (de peste trei rime).

Privitor la *sgm* nonrepetitive (*d-e, g*), ele rămân exclusiv evenimenţiale, ca extensii ale rimelor în care apar. Toate cele patru *sgm* (*d, e, f, g*) le interpretăm ca *figuri* de rotaţii axial-vertical-aperiodice ale *Sdpc* văzut pe *suprafaţă*. Raportat formei

https://biblioteca-digitala.ro

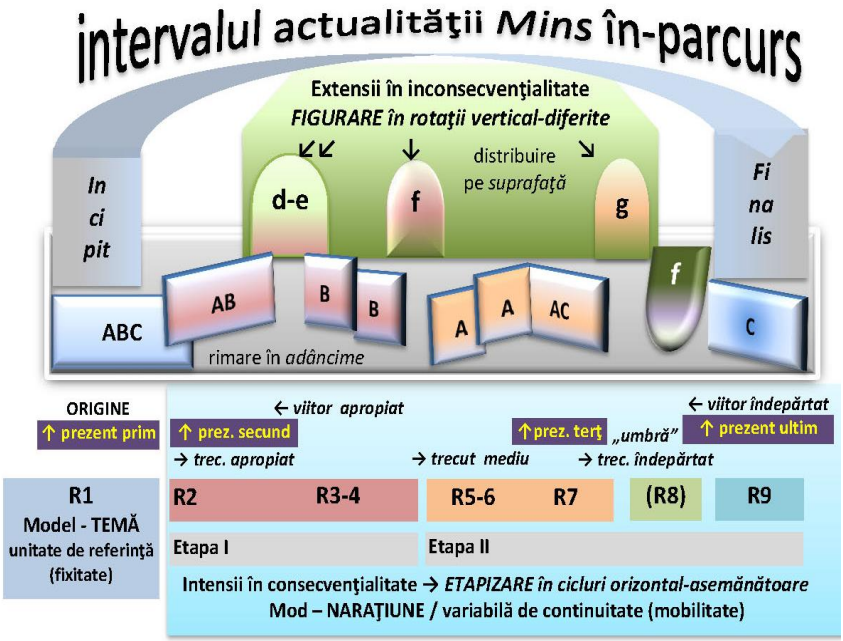
Sdpc 6 ele apar ca momente de dihotomie, accentuând expresia de *inconsecvenţă prin disontinuitate* în variabila şirului.

În concluzie (fig. 5), instrumentând *Sdpc 6* pe adâncime-suprafaţă *Mins* se adecvează simultan prin două *moduri de dinamizare* a perechii-model *ABC*:

- prin *răsucire axial-orizontală*, relativ consecvenţialităţii ciclurilor din Etp I-II, corelate unor nuanţe de distanţă (*apropiat*, *mediu*, *îndepărtat*) ale expresiilor de *trecut* şi *viitor* în raport cu stadiile modului *prezent*;
- prin *rotaţie axial-verticală*, corespondent *sgm* aspectând inconsecvent-discontinuu un prezent tetrafigurativ (*d-e, f, g*).

Fig. 5

Modelarea *dinamic-interpretativă*, din perspectivă *Mins*, a *Sdpc 6* [**A**BC - AB-*d-e*-2B-*f*- 3A-C-*g-f*-**C**]



https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Logica Lumilor Posibile
(XV)
– digresiune –

Nicolae Brânduș

Motto 1: „(…) Matematicienii cred că Dumnezeu este matematician și că Universul este structurat după ecuații matematice. (…) Gödel a arătat în 1934 că nu există nicio procedură generală care să demonstreze coerența matematicii. (…) Există afirmații adevărate dar nedemonstrabile în cadrul sistemului (…). Această descoperire a avut consecințe enorme, evidențiind o subtilitate a Universului (…)."

Motto 2: „(…) Cum poate un ansamblu de atomi fără viață să formeze un sistem viu? Răspunsul este existența *legilor de complexitate*. (…) Toate sistemele se organizează spontan, astfel încât formează mereu structuri din ce în ce mai complexe, supuse legilor fizice exprimate prin ecuații matematice. Această complicare incredibilă nu rezultă din activitatea vreunei forțe vitale, ci din *organizarea spontană a materiei*. Viața este o structură complexă de informații, toate activitățile implică procesare de informații (…)."

https://biblioteca-digitala.ro

Motto 3: „(…) Emoțiile și conștiința sunt *mecanisme* care se nasc pornind de la un anumit grad de complexitate a inteligenței."

Motto 4: „(…) Viața se descrie pe două planuri: cel ***reducționist*** (atomi, molecule, celule, toată *mecanica* vieții) și cel *semantic* (viața ca ***structură de informații*** care se află în mișcare cu un *scop* în care întregul nici măcar nu este conștient de funcționarea părților constituente (…). Este posibilă o analiză semantică a Universului? (…) *software*-ul programat în *hardware*-ul Cosmosului? *Ce este Universul*? Nu ar trebui să-i înțelegem poezia, să-i ascultăm muzica?"

Motto 5: „Universul se mișcă datorită *dinamicii contrariilor*. Teoremele *incompletitudinii* plus *principiul incertitudinii* au demonstrat că în esența sa *Realul* este inaccesibil. Muzica Universului oscilează în ritmul legilor fizicii, iar formula matematică ce organizează acest ritm cosmic provine din *Teoria haosului*."

Motto 6: "*Haosul este sincron*. Deși pare „haotic", în realitate are un comportament determinist. Deși sincron, comportamentul său nu se repetă niciodată: este determinist, dat indeterminabil (…), datorită complexității Realului. Universul este inexprimabil în plenitudinea sa din cauza ***subtilității*** conceperii sale (…): o enigmă gigantică (…)"

Motto 7: „ – (…) toate acestea ca să demonstrezi ce?"

„–(…) ca să demonstrez că nu suntem altceva decât niște calculatoare foarte sofisticate (…)".

„ – Calculatoarele vor ajun ge să aibă suflet?"

„ – Din câte știu eu, nu."

https://biblioteca-digitala.ro

„ –Deci nici noi , care suntem calculatoare mai sofisticate. Conștiința noastră, emoțiile noastre, tot ce simțim este rezultatul structurii noastre sofisticate. Sufletul (…) nu este decât o invenție, o *iluzie minunată* creată din dorința noastră arzătoare de a fugi de inevitabilul morții (…)"[1]

[sublinierile ne aparțin]

*

Ideile de mai sus circulă sub diferite forme în lumea științifică. Le-am extras din cartea citată ca puncte de reper în dezvoltările noastre ulterioare din ciclul *Logica Lumilor Posibile*.

Ne vom opri în cele ce urmează asupra parametrului *D* definit în *Logica I - XIV* ca ***prezență*** - ***absență*** a *persoanei* în fenomenul muzical: cu incursiuni în câteva din zonele de interes care definesc inserția și poziția activă a actanților în rostirea operei muzicale. De acest demers se leagă direct capacitatea cultural-artistică a celor în cauză, asociată unor rigori ce transcend aspectul estetic al formării discursului artistic, implicând decisiv, în aceeași măsură, alte zone de profunzime gravate în personalitatea interpreților.

Am susținut întotdeauna faptul că muzica, dintre toate alte domenii supuse cercetării, este cea mai aptă a fi abordată *pluri-*, *inter-* și (mai ales) *trans-disciplinar*. Și aceasta datorită accesului nemijlocit prin *sunet* (în sens generic) la zone indefinit reale și active în elaborarea unui discurs, neomogen în esență, în care se întrepătrund *complex* energii formative de diferite ordini. Fluxul comunicării muzicale este o infinită pendulare între straturi formative cu accente și detente în și între ele, constituind un anume tip de comunicare original, încărcat de energie vitală. Un univers prolix, multifuncțional, în care se impune voința creatoare stilizată, crescută în libertate

În sensul unei reașezări a practicii interpretative, și anume, al unui raport redefinit între *text* și „*rostire*", ne vom imagina un punct de plecare de tip *relativist* în ce privește enunțul muzical. Ne-am situa, ca atare, ca actanți în discursul muzical într-o altă zonă formativă în care elementul de bază al

[1] Jose Rodrigues Los Santos, *Formula lui Dumnezeu*, Ed. Paralela 45, București, 2009, pp. 93-102, pp. 320-330, pp. 414-420 ș.c.l.

https://biblioteca-digitala.ro

enunțului să fie nu *sunetul* (sau orice parametru – punct spațial ce-l definește), ci ***relația dintre*** în structura oricăruia dintre spațiile acustice studiate anterior, și anume *intervalul*. Nu *obiectul*, ci *raportul* dintre elementele (spațio-temporale) ce-l compun. Ar fi contextul în care voința formativă ar urma să se aplice *ab initio*, nemijlocit, conform unei practici astfel (deci *altfel*) orientate.

Ne putem da seama că instituirea unei astfel de *culturi* interpretative ar duce la o conștientă și fundamentală reevaluare a gândirii despre ***enunțul muzical*** și despre comportamentul în lectură; o reevaluare care în fizica secolului trecut s-a produs cu toate urmările spectaculoase în gândire și cunoaștere, generând o altă viziune despre *Realitate*.

În ce privește practica artistică, în cazul nostru, muzicală, se așteaptă o revizuire fundamentală a conceptelor de bază spre a fi integrate într-o nouă viziune asupra rostului, sensului și compoziției gestului (artistic), apt a comunica o altă, fundamental ***altă*** viziune asupra aceleiași cuprinzătoare *Realități* (*în* sunet), la îndemâna tuturor.

Trecerea de la nivelul dat, în uz, al Realității (gestului muzical) la cel urmând a fi instituit conform *Logicii* la care ne referim, urmează a se produce în urma unei super-reflecții interioare, super-conștientizări a enunțului în toate componentele sale fenomenologice. În ultimă instanță, toate converg spre aceeași validare estetică a expresiei artistice, activând zone superioare de configurare a limbajului (discursului muzical). În esență, același demers existențial de căutare (și găsire) a *Cuvântului*. Eventual a *Tăcerii* (absolute)…

Voi continua în această ordine de idei în următoarea intervenție din „serialul” *Logicii Lumilor Posibile,* prezentarea și discutarea celei de a treia părți a ciclului *PHTORA* și anume lucrarea *Cantus Firmus*. Înclin să cred că a trecut timpul abordării filosofiei și a teoriei cunoașterii strict în mediile academice: este un drept al fiecăruia să înțeleagă și să se facă înțeles, independent de unde provine și unde se află: și cu atât mai mult în *Agora*, asumându-și în deplină virtute funcția socratică a dialogului neîntrerupt.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

OPERA COMPONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU CATALOG CRONOLOGIC (II)

Sanda Hîrlav Maistorovici

LEGENDĂ

a. Titluri scrise cu negru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost găsite şi cercetate.

b. Titluri scrise cu albastru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise nu au fost găsite încă.

c. Titluri scrise cu verde: lucrări nemenţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost identificate în cursul cercetărilor noastre.

d. Informaţii scrise cu roşu: informaţii care trebuiesc verificate.

e. Titluri scrise cu mov: lucrări neterminate

LISTA ABREVIERILOR

V. T. – VASILE TOMESCU: *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

M. P. – MIHAI POPESCU: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti. Vol. I. Muzica simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-simfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1979

S. I. – STELIAN IONAŞCU: *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005

https://biblioteca-digitala.ro

INDICATIVELE DISCURILOR ELECTRECORD
Prima literă, **E** = iniţiala Casei de Discuri Electrecord
A doua literă, **C** = indică genul de muzică, respectiv muzică simfonică, de cameră, operă, operetă.
A doua literă, **X** = indică genul de muzică corală, versuri, teatru.
A treia literă, indică diametrul discului: **C**–17cm. **D**–25cm. **E**–30 cm.

CATALOG CRONOLOGIC
Partea a II-a

20.
TITLUL LUCRĂRII: ***Două cântece pe versuri de Dimitrie Ciurezu***
Cântec
Gărgăriţa
DURATA APROXIMATIVĂ: 5 minute
ANUL TERMINĂRII: 1935
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 544.
F. Sp. 2730
F. Sp. 2731
DESCRIERE:
F. Sp. 544: Manuscris în cerneală neagră pentru voce şi pian: *Cântec* conţine 4 pagini. La sfârşit: semnătura, *P. Constantinescu* şi data: *1935; Gărgăriţa* conţine 4 pagini. La sfârşit: semnătura, *P. Constantinescu* şi data: *22 sept. 935.* La aceeaşi cotă mai există încă un manuscris de 5 pagini pentru voce şi pian, în cerneală neagră al cântecului *Gărgăriţa,* semnat şi datat identic: *P. Constantinescu. 22 sept. 935*.
F. Sp. 2730: *Gărgăriţa,* manuscris în creion cu ştersături, adăugiri, 6 pagini, pentru voce şi pian, semnat şi datat la sfârşit: *Paul Constantinescu, 22 sept. 1935.*
F. Sp. 2731: *Cântec*, manuscris în creion, cu ştersături, adăugiri cu creion roşu şi cerneală neagră. La sfârşit, semnat şi datat cu creion roşu: *Paul Constantinescu, 1935.*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 3;
Paul Constantinescu: *De curând am terminat două cântece după Ciurezu:* Cântec *şi* Gărgăriţa...[1];

[1].....*Compozitorul Paul Constantinescu ne vorbeşte depre cariera sa până la "o noapte furtunoasă",* interviu din „Rampa", an 18, nr 5326, 14 oct 1935, reluat în volumul Paul Constantinescu – *Despre „poezia" muzicii*, Argument,

https://biblioteca-digitala.ro

V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: în volumul: Paul Constantinescu, *Cântece*, ESPLA 1957
ÎNREGISTRATĂ: CD UNMB *Cântec* - Emilia Petrescu; ***Gărgăriţa*** - Magda Ianculescu
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce, pian
PRIMA AUDIŢIE: *Cântec* în primul concert al Asociaţiei pentru Muzica Nouă, înfiinţată de Mihail Jora la 30 oct. 1936 (Interpret: C-tin Stroescu).
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

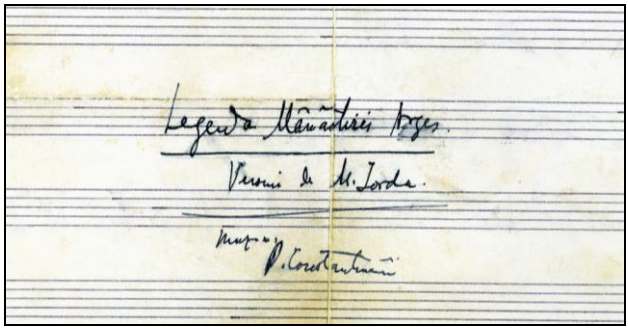
20 a.
TITLUL LUCRĂRII: ***Două cântece pe versuri de Dimitrie Ciurezu* pentru voce şi orchestră**
Cântec
Gărgăriţa
ANUL TERMINĂRII: 1937
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 499
DESCRIERE:
F. sp. 499: Manuscris în cerneală neagră. Pe pagina de gardă: ***Cântec. Gărgăriţa. (D. Ciurezu). Voce şi orchestră.*** Jos, dreapta, semnat, datat 1937.
Cântec (8 pagini), semnat şi datat 1937.
Gărgăriţa (17 pagini), semnat şi datat 1937.
Există şi ştimele pentru voce, 4 buc. vioara I, 3 buc. vioara a II-a, 2 buc. viola, 3 buc. violoncel, 2 buc. contrabass, 1 fl. piccolo, 1 oboi, 1 clarinet Do, 1 fagot, trianglu şi tamburina, toate semnate *Paul Constantinescu*.
CINE O MENŢIONEAZĂ: nu este semnalată această versiune
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce, 4 viori I, 3 viori a II-a, 2 viola, 3 violoncele, 2 contrabas, fl. picc., oboi, fagot, baterie.
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploieşti, 2004, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

21.
TITLUL LUCRĂRII: ***Legenda Mănăstirii Argeş (Meşterul Manole) Versuri de M(arin) Iorda***
DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2686
DESCRIERE: manuscris în cerneală, semnat, datat, 4 pagini. Conţine 3 coruri: ***Corul copiilor, Corul preoţilor, Corul de jale al zidarilor.***
CINE O MENŢIONEAZĂ: Paul Constantinescu: *Deocamdată m-ar tenta să lucrez pentru scenă o legendă populară, poate a Meşterului Manole...*[1]
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII: Este un manuscris necunoscut. V.T. vorbeşte despre el, dar nu aprofundează. (Vezi Foto nr. 10, 11, 12, 13)

Foto nr. 10



[1] *Compozitorul Paul Constantinescu ne vorbeşte depre cariera sa până la ,,O noapte furtunoasă",* interviu din „Rampa", an 18, nr 5326, 14 oct 1935, reluat în volumul Paul Constantinescu – *Despre „poezia" muzicii*, Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 24.

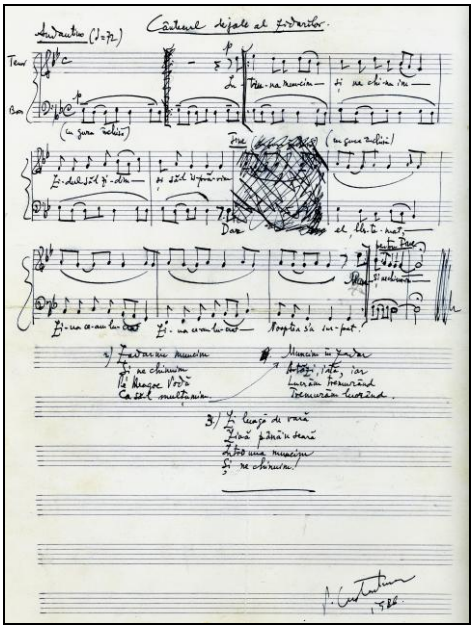
https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 11

Foto nr. 12

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 13



22.
TITLUL LUCRĂRII: ***Chef la Hanul lui Manuc. Scenetă***
ANUL TERMINĂRII: 19. I.1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. sp. 487
DESCRIERE: manuscris în cerneală neagră; semnat şi datat *Paul Constantinescu, 19 I 1936*; conţine diverse indicaţii literare: la p. 2, *Cortina (cheful e în toi);* la p. 5, texul cântecului *Lăutarul (Unde-auz cucul în luncă / mă-ndemnează to' spre ducă / Cucul, of, of / Cucul cântă sus pe nuc / Şi mă-n-deamnă să mă duc.* Paul Constantinescu indică şi sursa: *Melodie de Anton Pann „Spitalul amorului";* la p. 8 *Înamorată;* la p. 10, *Intrarea ţiganilor*; la p. 14, *Dans grotesc (Melodie culeasă de Fira „Nunta în judeţul Vâlcea";* la p. 15, *Dans final.*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 21, poziţia 27; V. T.[1]

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 210: *Un pitoresc gest (de apreciere) îl reprezintă acordarea de către „*

https://biblioteca-digitala.ro

TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII: Premiul de Muzică pe anul 1937 în valoare de 5000 de Lei, conferit de *Divanul Meşterilor şi Cărturarilor de la Hanu'Ancuţei* prin diploma din 23 iunie 1937 semnată de secretarul general al Asociaţiei, Păstorel Teodoreanu
FORMAŢIA: cl. Mib, cl. Sib, trp. Sib, trb., bat., pian., 3 voline, c-bass.
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

23.
TITLUL LUCRĂRII: ***Rapsodia I pe teme populare armonizate şi orchestrate de Paul Constantinescu (scrisă pentru Soc. de Radiodifuziune)***[1]
DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: 1936[2]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radio
COTA: 3391
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 10; V.T.[3]
DESCRIERE: Manuscris de 58 de pagini, datat pe pagina de gardă, 1936. La fiecare secţiune, prin note de subsol, Paul Constantinescu indică sursa melodiilor folosite. Ex.: 1. *Colect. Vulpian, Vol. IV. (Bravi Români); 2. Joc popular; 3. Col. Vulpian, v. IV (Ca robul ce cântă - A. Pann); 4. Chitaristul român. Caietul I (pentru tine, Jano); 5. Hora oltenească; 6. Chit. Român, C. I (Inimioara mea; 7. c. Vulpian, v. I (Băeşul de aur; 8. Col. Vulpian, v. I (Crânguleţul); 9. Col. Vulpian. v. I (Dorul meu şi-al dumitale); 10. col. Vulpian. VI (Balta albă); 11. col Vulpian (Tărăşelul); 12. Col. Vulpian, v. I (Doina la Banat); 13. Romanţa: Dacă se cântă cu voce, se repetă de două ori pentru celelalte două strofe.* (textul respectiv este dat la sfârşitul partiturii, la

divanul meşterilor şi cărturarilor de la Hanul Ancuţei" a premiului de muzică pe anul 1937 (în şedinţa din 9 iunie) – secretar general al ciudatei distincţii fiind Al. O. Teodoreanu – poate pentru compoziţia umoristică „Chef la Hanul lui Manuc" (1936).

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 320-323.

[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 10.

[3] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 320.

https://biblioteca-digitala.ro

p. 58); *14. Kiriac (La bordei cu crucea-naltă); 15. Cuculeţ cu pană sură (Kiriac). Dacă se cântă cu voce, se repetă de două ori pentru celelalte strofe.* (vezi la sfârşit), *16. Melodie populară (hai leliţo) - Radiopersonal*
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ: Orch. Radio, Alfred Alessandrescu (cu tăieturi)[1]
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: fl. picc, 2 fl., 2 ob., 2 cl. La, 2 fg., 2 corni, 2 trp., 2 trb., timp., bat., pian, coarde

PRIMA AUDIŢIE: probabil aşa cum se menţionează pe verso-ul paginii de gardă, scris cu creion albastru *1.X.37* şi semnat *Nottara.*[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 10, primele audiţii ale lucrării au fost la Radio, dirijate de Alfred Alessandrescu şi Emanoil Elenescu
ISTORIC:
OBSERVAŢII: Comandă Radio[3]

24.
TITLUL LUCRĂRII: ***Imnul dimineţii***
DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radiodifuziunii Române
DESCRIERE: manuscris în cerneală; 11 pagini, datat la sfârşit, 1936 şi semnat
COTA: 027162
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 11; V.T.[4]; S.I (descriere şi analiză)[5]
TIPĂRITĂ: inedită

---

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 10.
[2] Volumul *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999 de Octavian Lazăr Cosma nu menţionează prima audiţie a lucrării, deşi Vasile Tomescu afirmă că primele prezentări ale *Rapsodiei I* au fost dirijate chiar din 1936 de Alfred Alessandrescu şi Emanoil Elenescu. (p. 320).
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 10.
[4] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 209.
[5] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005, vezi analiza lucrării la p. 325-329.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor mixt şi orchestră: 3 fl., 2 ob., 2 cl. sib, 2 fg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba, timp., 2 harpa, cel., coarde.
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII: comandă radio[1]

25.
TITLUL LUCRĂRII: ***Cristos a înviat***
DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: apărut în revista „Gazeta cărţilor", 15 şi 29 februarie 1936, p. 1, împreună cu articolul *Muzica românească* (vezi Foto nr. 14)
COTA:
CINE O MENŢIONEAZĂ: S. I., p. 99 (descriere şi analiză)
TIPĂRITĂ: apărut în revista ,,Gazeta Cărţilor", 15 şi 29 februarie 1936, p. 1 împreună cu articolul *Muzica românească*
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor pe 3 voci egale
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

Foto nr. 14

RŢILOR
Lucrări recente ale D-lui N. Iorga:
REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA:
Director: Prof. D. MUNTEANU-RÂMNIC
MUZICA ROMANEASCA

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 11.

https://biblioteca-digitala.ro

26.

TITLUL LUCRĂRII: ***Liturghia în stil psaltic***

Doamne miluieşte
Sfinte Dumnezeule
Cheruvic
Ca pre Împăratul
Răspunsurile Mari
Pre Tine
Axion
Chinonic
Psalm

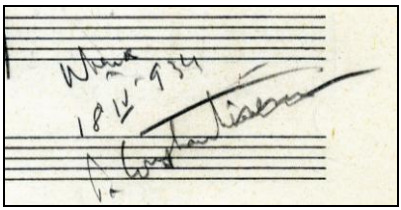
DURATA APROXIMATIVĂ: 26 de minute
ANUL TERMINĂRII: 27 octombrie 1935 – 3 februarie 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2700
F.Sp.2703
DESCRIERE:
F. Sp. 2700: manuscris în creion, conţinând schiţe. Pe pagina de gardă: *Liturghie în stil psaltic pentru cor mixt. Paul Constantinescu 1936.* Conţine: 1. *Doamne miluieşte (basso ostinato). Papadic. Andantino tranquillo.* 3 pagini. La sfârşitul paginii 3, pe diagonală, semnătura şi data: 27 XII 935. 2. *Sfânt Dumnezeul. Stihiaric.* 1 pagină. 3. *Cheruvic. Papadic.* 10 pagini. La sfârşitul paginii 10, pe diagonală, există o nouă semnătură şi dată: *Paul Constantinescu. 2 aug 1935.*
F. Sp. 2703: manuscris în creion care cuprinde: 1. *Ca pre Împăratul să-l primim. Stihiaric (Moderato pomposo),* 4 pagini, semnat şi datat *Wiena, 18 IV 934;* 2. *Răspunsurile Stihiaric (Moderato),* 6 pagini de manuscris semnat şi datat *23 I 936;* 3. *Pre tine. Papadic (Tranquillo)* (p. 7-9), semnat şi datat *30 I 936; Axion (Allegro).* (2 pagini) datat *3 I 1934*; *Psalm 39 verset 13-14 în traducerea lui Vasile Radu şi Gala Galaction; Motet. Întoarce privirea Ta; Aliluia.* La pagina 9, Paul Constantinescu a scris *Sfârşit şi lui Dumnezeu laudă, 3 II 936. Paul Constantinescu*
CINE O MENŢIONEAZĂ:
Paul Constantinescu[1]: ,,*...voi termina* Liturghia în stil psaltic pentru cor mixt";

[1] Paul Constantinescu, Interviu apărut în „Rampa", an 18 nr. 5326, 14 oct. 1935, p. 6. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrare menţionată în Caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 3;
V.T.; S.I.
TIPĂRITĂ: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1983
ÎNREGISTRATĂ: Corul Radio; Dirijor: Aurel Grigoraş. Solişti: Paraschiv Florian şi Vasile Schuller. Înregistrare 1994.
DISTINCŢII: Premiul pentru creaţie al Patriarhiei Române în anul 1938[1]
FORMAŢIA: cor mixt
PRIMA AUDIŢIE: cf. V.T. A XIII-a audiţie a Corului Bisericii Sf. Vissarion, 23 dec. 1940. Dirijor: Paul Constantinescu; cf. S.I., care dă imaginea programului, în **A IX-a audiţie de muzică veche religioasă Sâmbătă 16 aprilie 1938 de la Biserica Sf. Visarion,** unde s-au cântat sub bagheta lui Paul Constantinescu *Sfinte Dumnezeule, Doamne miluieşte, Heruvicul: Ca pre Împăratul, Răspunsurile: Mila păcii, Sfânt, Pre Tine te lăudăm, Cuvine-se cu adevărat, Chenonicul: Psalmul 39 - Doamne, ascultă rugăciunea mea.*[2]
ISTORIC: Apoi, la Cernăuţi, sub conducerea lui Liviu Rusu
OBSERVAŢII: Reiese din datele consemnate de Paul Constantinescu, la finele fiecărei părţi a *Liturghiei*, că lucrarea s-a plămădit lent, între anii 1931 şi 1936. În anul 1931, compozitorul concepe *Heruvicul. Răspunsurile* şi *Axionul* au fost scrise la 3 ianuarie 1934, iar *Ca pre Împăratul* a fost compus în perioada vieneză, la 18 aprilie 1934 (vezi foto nr. 15). În 27 decembrie 1935 a dat la iveală *Doamne miluieşte* şi, probabil, *Sfinte Dumnezeule,* ca în anul următor, 1936, în 3 ianuarie să definitiveze *Pre tine* iar în 3 februarie să finalizeze *Concertul liturgic,* bazat pe psalmul 39.

Foto nr. 15



[1] Paul Constantinescu, *Liturghia în stil psaltic,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Prefaţă de pr. Iulian Cârstoiu şi Pr. Constantin Drăguşin, p. 111.
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 3, la rubrica *Prima execuţie,* Paul Constantinescu a notat: *executată parţial Bis. Visarion.*

https://biblioteca-digitala.ro

27.

TITLUL LUCRĂRII: ***Riga Crypto şi Lapona Enigel*** (mică baladă) pe versuri de Ion Barbu,
Versiunea I
ANUL TERMINĂRII: 13 XI 1936

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2689;
F. Sp. 546 b;
F. Sp. 546.
DESCRIERE:
F. Sp. 2689 este schiţa în creion pentru voce şi pian; la partitura vocii nu este scris textul. Acest manuscris este identic cu 546, dar are multe ştersături, tăieturi, adaosuri. Este datat şi semnat la sfârşit, la pagina 18: *Paul Constantinescu, 19 aprilie 1936.*
F. Sp. 546b pare a fi primul manuscris finit al lucrării. Este un manuscris în creion, de 43 de pagini, semnat *P. Constantinescu* şi datat *13 XI. 936*.
F. Sp. 546 este un manuscris în cerneală, identic cu 546b. Are 41 de pagini şi este semnat la pagina 41, *P. Constantinescu* şi datat *13 XI. 936*. Peste textul scris în cerneală, Paul Constantinescu a operat cu creion modificări ale partiturii, în vederea apariţiei reorchestrării din 1959. Tot la cota 546 există 3 exemplare manuscrise ale **partiturii pentru voce şi pian**, care diferă sensibil între ele.
CINE O MENŢIONEAZĂ:
Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un* ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se păre mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisericească. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până*

https://biblioteca-digitala.ro

*acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian**, un cvintet de suflători**, un **poem pentru soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel”**, şi **o suită pentru orchestră în stil popular**, apoi **un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov” de Sandu Tudor**, un **streichtrio**, un **cheruvic** şi un **chenonic**(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe teme banale, cu aspiraţii tot mai sus*[1].

Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 3; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

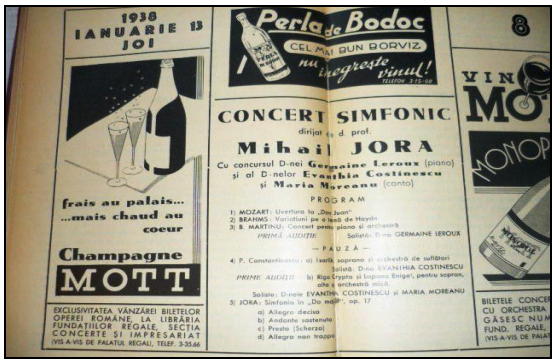
ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: soprano solo, alto solo, lector şi orchestră mică (fl picc., ob., cl., fg., 2 trp., trgl., campanelli, xil., cel., arpa, pian, 6 vioara I , 6 vioara II, 4 viola, 2 v-celli., 1 c-bass).

PRIMA AUDIŢIE: 30 ianuarie 1938 (vezi Foto nr. 16)

Foto nr. 16



[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dînd crezare...,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR, datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploieşti, 2004, p. 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

27a.

TITLUL LUCRĂRII: ***Riga Crypto şi Lapona Enigel*** (mică baladă) pe versuri de Ion Barbu,
Versiunea I, varianta pentru voce şi pian

ANUL TERMINĂRII: 13 XI 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 546.
DESCRIERE:
F.Sp. 546: 3 exemplare manuscrise ale **partiturii pentru voce şi pian**, care diferă sensibil între ele. Sunt ataşate la un manuscris în cerneală, identic cu 546b care are 41 de pagini şi este semnat la pagina 41, *P. Constantinescu* şi datat *13 XI. 936*. Peste textul scris în cerneală, Paul Constantinescu a operat cu creion modificări ale partiturii, în vederea apariţiei reorchestrării din 1959.
CINE O MENŢIONEAZĂ:
Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un* ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se păre mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisriceacă. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian****, un cvintet de suflători****, un* ***poem pentru soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel"****, şi* ***o suită pentru orchestră în stil popular****, apoi* ***un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov" de Sandu Tudor****, un* ***streichtrio****, un* ***cheruvic*** *şi un* ***chenonic****(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe*

https://biblioteca-digitala.ro

teme banale, cu aspiraţii tot mai sus[1].
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce şi pian
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

27b.

TITLUL LUCRĂRII: ***Riga Crypto şi Lapona Enigel*** (mică baladă) pe versuri de Ion Barbu,
Versiunea reorchestrată

DURATA APROXIMATIVĂ: 7 minute
ANUL TERMINĂRII: Reorchestrată 13 I, 1959[2]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 500
DESCRIERE: F. Sp. 500 este manuscrisul care conţine reorchestrarea din anul 1959. De altfel, acest manuscris este cel publicat în facsimil de Editura Muzicală în anul 1968. Manuscrisul se încheie la pagina 37 cu semnătura lui P. Constantinescu şi data: *13.XI.1936. Reorchestrat 13 I 1959*
CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: în facsimil după manuscris; Editura Muzicală a UCMR, Buc., 1968
ÎNREGISTRATĂ: Fonoteca Radio, Orchestra Simfonică Radio. Dirijor: Emanoil Elenescu; Soliste: Arta Florescu, Viorica Cortez. Recitator: Septimiu Sever.
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: soprano solo, alto solo, lector şi orchestră mică (fl. picc.,

[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dând crezare...,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR, datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 195-196.
[2] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, la p. 193 şi 490 se indică eronat 1951 ca dată a reorchestrării.

https://biblioteca-digitala.ro

ob., cl., fg., 2 trp., trgl., campanelli, xil., cel., arpa, pian, 6 vioara I , 6 vioara II, 4 viola, 2 v-celli., 1 c-bass).
PRIMA AUDIŢIE: cf. V.T. Orchestra Simfonică Radio. Dirijor: Emanoil Elenescu; Solistă Arta Florescu (Sopr.), Elisabeta Neculce Carţiş (mezzosopr.), Septimiu Sever (recitator). Înregistrare Radio,1966
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

28.

TITLUL LUCRĂRII: ***Nastratin Hogea la Isarlâk***
ANUL TERMINĂRII: nedatat, dar este de presupus că aparţine anului 1936, marcat de preocupările compozitorului pentru poezia lui Ion Barbu.

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2688
DESCRIERE: manuscris în creion, nesemnat, care începe cu pagina 21 şi se încheie la pagina 40 (prima parte a manuscrisului, de la prima pagină şi până la pagina 20 nu a putut fi identificată încă). Este scris pentru voce şi orchestră, dar partea de orchestră este schiţată doar la unele instrumente. De la pagina 35 nu mai există text pentru orchestră, ci numai partitura vocii, cu cuvintele din poemul lui Ion Barbu. Redăm versurile din poemul lui Barbu, alese de Paul Constantinescu, pentru această lucrare: […] *Nici vâsle şi nici pânze; catargul mult prea mic* […] *Sub vântul drept, caicul juca tot mai aproape / Atunci, cu ochi de seară şi-abia deschise pleoape / (Căci, grei de-ngândurare, nămeţi mă năpădeau) / Cu ochi ce cheamă somnul din goluri şi îl beau, / Îmi desluşii deasupra, înghemuit pe-o bârnă/ Un turc smolit de foame şi chin, cu faţa cârnă, Cu mâinile şi gura aduse la genunchi // - Trei petece răzleţe i se ţineau de trunchi. / Când vasul fără nume trecu prin dreptul nostru / un fund de vad îi prinse şi pântecul şi rostru / Cutreerată, apa, jur împrejur undi… / Şi glăsui un paşe într-astfel: / - Efendi / Corăbier şi oaspe în porturile mele, / primeşte-aceste daruri şi-aceste temenele: / La nava ta se cade pe brânci ca să mă-nchin / Că bănuim caicul lui Hogea Nastratin. / Un zvon ne turburase. Ziceau: e-nchis sub ape, / Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape / Şi uşuratul Hoge, mereu soitaru, Încheie-acum Bosforul cel limpede-n sicriu, / Cu mâlul giulgiu. – Eu, unul, n-am vrut să cred. / Şi iată / Luceşti în bucuria cetăţii înviată! / Dar ne mâhneşti c-o faţă prea tristă; Hai, curând! / Nu sta pe punte-coabe cu pântecul flămând. / Noi ţi-am adus năutul dorit şi sumedenii*

https://biblioteca-digitala.ro

[…]. Aici se termină manuscrisul lui Paul Constantinescu. Este evident că manuscrisul este neterminat, şi că Paul Constantinescu a renunţat la finalizarea acestei lucrări.
CINE O MENŢIONEAZĂ:
TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: deoarece manuscrisul este incomplet, începând cu pagina 21, nu ştim exact formaţia pentru care e scris, dar se deduce că ar fi vorba de flaute, oboi, clarinet, corni, piatti şi baterie (singurele instrumente precizate de compozitor în manuscris, la pagina 21), voce solo şi coarde (vioara I, vioara a II-a, viola, v-cel, contrabas).
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

29.

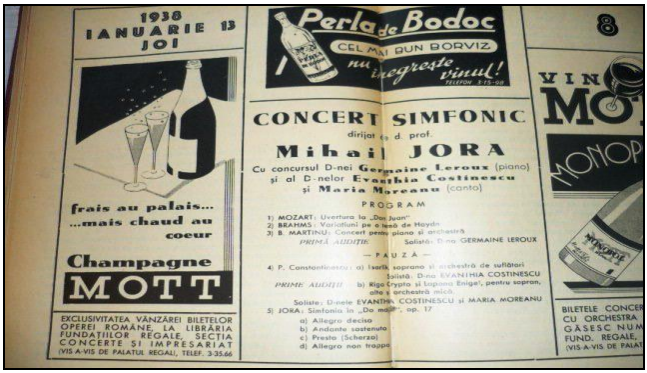
TITLUL LUCRĂRII: ***Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu.***
Versiunea I

DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute
ANUL TERMINĂRII: 1936 (Ţinând cont de manuscrisul UCMR F. Sp. 547, data terminării primei versiuni este 20 IX 1933. Vezi nr. 29 b.)
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 547b;
F. Sp. 547;
DESCRIERE:
F. Sp. 547b este manuscrisul în creion al lucrării. Cuprinde 25 de pagini. La finalul manuscrisului, la p. 15 există semnătura în creion, *P. Constantinescu* şi data: *1936*. Tot la cota 547b există **partitura pentru voce şi pian**. Sunt 6 pagini de manuscris în cerneală, cu modificări în creion.
F. Sp. 547 este manuscrisul în cerneală al lucrării peste care autorul a operat modificări cu creionul. Pe pagina de gardă: *Isarlîk (I. Barbu);* dedesubt: cuvântul *Lied* tăiat şi scris deasupra *Poem burlesc pentru voce, orchestră de suflători, baterie şi pian.* Jos, pe pagină, semnătura şi data: *Paul Constantinescu, 1936*. Manuscrisul conţine 26 de pagini. La sfârşitul manuscrisului, pe pagina 26 există data: *1936*. La aceeaşi cotă UCMR, F. Sp. 547 există **partitura pentru canto şi pian la 4 mâini**. Manuscrisul este în cerneală neagră, are 14 pagini, iar la

https://biblioteca-digitala.ro

sfârşit este semnat şi datat: ***P. Constantinescu, Wiena, 20 IX, 1933.*** *(vezi nr. 29a)*
Acest lucru ne determină să credem că aceasta este prima versiune a lucrării, scrisă în acelaşi timp cu primele schiţe la *Noaptea furtunoasă*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 3; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: soprana, 2 fl. picc., 2 fl., cl. Mi b, 2 cl. Si b, cl. basso, 2 fg., ctrfg., 3 corni, 2 tr., 3 trb., tuba, timp., trg., tamb picc., tamburino, piatti, gran cassa, xil., pian
PRIMA AUDIŢIE: 30 ianuarie 1938[1] (Vezi Foto nr. 17); cf. V.T., la Radio

Foto nr. 17


1938
IANUARIE 13
JOI
frais au palais...
...mais chaud au coeur
Champagne
MOTT
Perla de Bodoc
CEL MAI BUN BORVIZ
nu ingreaşte vinul!
CONCERT SIMFONIC
dirijat de d. prof.
Mihail JORA
Cu concursul D-nei Germaine Leroux (piano)
şi al D-nelor Evanthia Costinescu
şi Maria Moreanu (canto)
PROGRAM
1) MOZART: Uvertura la „Don Juan"
2) BRAHMS: Variaţiuni pe o temă de Haydn
3) B. MARTINU: Concert pentru pian şi orchestră
PRIMĂ AUDIŢIE
Solistă: D-na GERMAINE LEROUX
— PAUZĂ —
4) P. Constantinescu: a) Isarlîk, soprano şi orchestră de suflători
Solistă: D-na EVANTHIA COSTINESCU
PRIME AUDIŢII b) Riga Crypto şi Lapona Enigel, pentru soprano, alto şi orchestră mică
Soliste: D-nele EVANTHIA COSTINESCU şi MARIA MOREANU
5) JORA: Simfonia în „Do major", op. 17
a) Allegro decisa
b) Andante sostenuto
c) Presto (Scherzo)
d) Allegro non troppo
EXCLUSIVITATEA VÂNZĂRII BILETELOR OPEREI ROMÂNE, LA LIBRĂRIA FUNDAŢIILOR REGALE, SECŢIA CONCERTE ŞI IMPRESARIAT (VIS A-VIS DE PALATUL REGAL), TELEF. 3-35.66
8
VIN
MO
MOTOP
BILETELE CONCER
CU ORCHESTRA
CASESC NUM
FUND. REGALE,
(VIS-A-VIS DE PALA

29a.

TITLUL LUCRĂRII: ***Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu.*** **Versiunea I, varianta pentru voce şi pian**
ANUL TERMINĂRII: 1936

[1] Vezi programul de sală, Foto 3.

https://biblioteca-digitala.ro

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 547b;
DESCRIERE: F. Sp. 547b **Partitura pentru voce şi pian**. Sunt 6 pagini de manuscris în cerneală, cu modificări în creion. Această partitură este aşezată alături de manuscrisul în creion al lucrării pentru voce şi orchestră de suflători, baterie şi pian.
CINE O MENŢIONEAZĂ: nu am găsit menţiuni
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: soprană, pian.
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
REFERINŢE ÎN PRESĂ:

29b.

TITLUL LUCRĂRII: ***Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu.* Versiunea I, varianta pentru voce şi pian la patru mâini**
ANUL TERMINĂRII: Wiena, 20 IX 1933

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 547;
DESCRIERE: F. Sp. 547 Manuscrisul este în cerneală neagră, are 14 pagini, iar la sfârşit este semnat şi datat: ***P. Constantinescu, Wiena, 20 IX, 1933.* Acest lucru ne determină să credem că aceasta este prima versiune a lucrării,** scrisă în acelaşi timp cu primele schiţe la *Noaptea furtunoasă.* Această versiune pentru voce şi pian la 4 mâini se găseşte la aceeaşi cotă cu manuscrisul în cerneală al lucrării pentru voce şi orchestră de suflători, baterie şi pian.
CINE O MENŢIONEAZĂ:
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce şi pian la 4 mâini.
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
REFERINŢE ÎN PRESĂ:

https://biblioteca-digitala.ro

29c.

TITLUL LUCRĂRII: ***Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu***
Versiunea reorchestrată
DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute
ANUL TERMINĂRII: Reorchestrat în 1959[1]

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 501.
DESCRIERE F. Sp. 501 este manuscrisul care conţine reorchestrarea din anul 1959. De altfel, acest manuscris este cel publicat în facsimil de Editura Muzicală în anul 1968. Manuscrisul se încheie la pagina 26 cu semnătura lui *P. Constantinescu* şi data: *13.XI.1936. Reorchestrat 13 I, 1959.*
CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: în facsimil după manuscris; Ed. Muz. a UCMR, Bucureşti, 1968.
ÎNREGISTRATĂ: Fonoteca Radio. Orchestra Simfonică Radio, Dirijor: Emanoil Elenescu. Solistă: Arta Florescu. 3'40''
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: soprana, 2 fl. picc., 2 fl., cl. Mi b, 2 cl. Si b, cl. basso, 2 fg., ctrfg., 3 corni, 2 tr., 3trb., tuba, timp., trg., tamb picc., tamburino, piatti, gran cassa, xil., pian
PRIMA AUDIŢIE: cf. V.T. Radio
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

30.

TITLUL LUCRĂRII: ***Jocuri Româneşti***
(Lucrare concepută într-un tot unitar pentru Radio. Jocuri din Col. Vulpian: *Răţuşca, Într-amurg, Horă bulgărească, Ca la Breaza, Bănăţeanca, Oltenească, Ardeleneşte).*

DURATA APROXIMATIVĂ: 8 minute
ANUL TERMINĂRII: 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 493
DESCRIERE: manuscris în cerneală, semnat, datat 1936, 42 de

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, la p. 191 şi 490 se indică eronat 1951 ca dată a reorchestrării.

https://biblioteca-digitala.ro

pagini.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 3; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: Picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. La, 2 fg., 4 corni, 2 trp., 2 trb., tuba, timpani, bateria, Violina I, Violina II, Viola, v-cel., c-bass.
PRIMA AUDIŢIE: *la Radio, Rogalski*[1]*. A fost creată în urma unei comenzi a Societăţii Radio şi prezentată sub conducerea lui Theodor Rogalski în 1936*[2].
ISTORIC: s-a reluat la 2 februarie 1937, Radio, Dirijor: Paul Constantinescu[3] (în program mai figurau: *Joc şi Doină, 4 fabule, Din cătănie, Suita românească*). S-a mai cântat sub bagheta lui Constantin Bobescu, la 12 ianuarie 1950 şi la 9 octombrie 1958 în concertul de deschidere a stagiunii, sub bagheta lui Iosif Conta. La 30 ianuarie 1964, Orchestra Naţională Radio interpreta lucrarea sub conducerea muzicală a lui Ion Drăcea.
OBSERVAŢII: comandă Radio

31.

TITLUL LUCRĂRII: ***Răsai lună (romanţă populară)***
ANUL TERMINĂRII: 1936

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2736 (vezi Foto nr. 18, 19, 20)
DESCRIERE: manuscris în creion de 3 pagini pentru voce şi pian. Pe alocuri, pianul este scris cu cerneală neagră. La sfârşit, semnat şi datat cu cerneală: *Paul Constantinescu, 1936*
CINE O MENŢIONEAZĂ:
TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce şi pian

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 3, rubrica *Prima execuţie, Achiziţii.*
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 3, rubrica *Prima execuţie, Achiziţii.*
[3] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 621.

https://biblioteca-digitala.ro

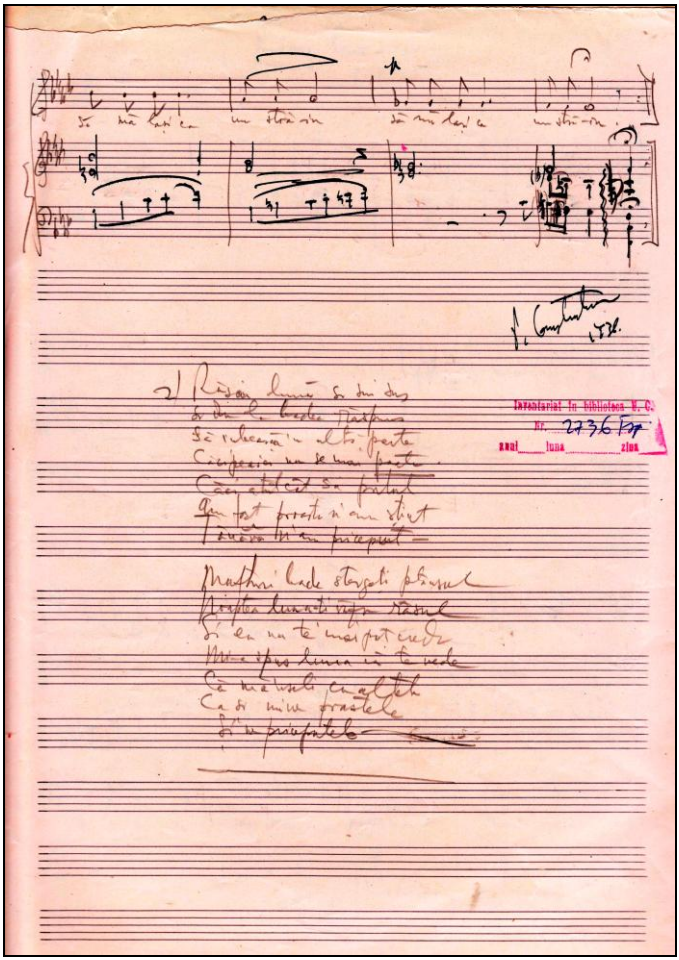
Foto nr. 18

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 19

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 20



32.
TITLUL LUCRĂRII: ***Joc şi Doină pentru orchestră simfonică***
DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: Bucureşti, 29 decembrie 1936
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

https://biblioteca-digitala.ro

COTA: F. Sp. 494
DESCRIERE: manuscris în cerneală, 33 pagini. Pe prima pagină a manuscrisului Paul Constantinescu scrie: *pentru Floria Capsali.* Pe pagina 33, dreapta, jos semnează *P. Constantinescu* şi datează: *Bucureşti, 29 XII. 936.*
CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ: nu
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: orchestră simfonică: fl. picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. Si b, 4 corni, 2 trp., 2 trb., tuba, timp., bateria, violina I, violina II, viola, v-cel, c-bass.
PRIMA AUDIŢIE: 2 feb. 1937. Dirijor: Paul Constantinescu[1]
ISTORIC:
OBSERVAŢII: *În completarea premierei filmului* O noapte de pomină (Cinematograful „Aro", 29 nov. 1939), *a rulat scurtmetrajul lui Ion Şahighian,* Dansuri Româneşti *(din care s-au păstrat doar două episoade,* Fata din Drăguş, Joc şi doină), *care n-a trecut neobservat de critică: „remarcabilă completarea filmului, în care d-na Capsali, împreună cu câteva din elevele sale, d-rele Nutzi Dona, Marie Jeanne Livezeanu, Rinette Livezeanu, Josephina şi Rozina Krainic, Magdalena Rădulescu au oferit minunate exhibiţii coregrafice" – scria Traian Lalescu în „Universul Literar.*[2]

33.
TITLUL LUCRĂRII: ***Aclamaţii imperiale din Bizanţ, pentru cor, în stil vechi de Constantin Porfirogenetul. Transcriere de I.D. Petrescu. Cor şi suflători alamă***

ANUL TERMINĂRII: 1937
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit
COTA:
DESCRIERE:
CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T.[3]
TIPĂRITĂ:

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Bucureşti, 1999, p. 621.
[2] Călin Căliman, *Istoria Filmului românesc (1897-2000),* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 101.
[3] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor şi suflători de alamă
PRIMA AUDIŢIE

34.
TITLUL LUCRĂRII: ***Carmen Saeculare pentru orchestră şi cor***
ANUL TERMINĂRII: 1937 ?
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit
COTA:
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia nr. 18; V.T.[1]
TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA:
PRIMA AUDIŢIE: 31 oct. 1937
ISTORIC: a fost cântată de Orchestra Naţională Radio la 26 octombrie 1937, alături de *Documente greceşti* de Paul Constantinescu, sub bagheta autorului[2]
OBSERVAŢII: în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu se precizează că este scrisă în urma unei comenzi Radio.

35.
TITLUL LUCRĂRII: ***Muzică grecească veche. Melodii din sec. V-I a Chr. (A. Thierfelder. Breitkopf u. Härtel). Armonizate (în parte) şi orchestrate de Paul Constantinescu***[3]

I. Oda lui Pindar. Larghetto
II. Euripide. Chor din Oreste (fragment). Grave
III. Imnul către Apollo (Din sec 3 a Chr. Regăsit în 1893 la Delphi). Moderato
IV. Seikilos. Epigrammation. Larghetto
V. Prosodion. Maestoso

DURATA APROXIMATIVĂ:

---

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 208.
[2] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.
[3] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005, vezi analiza lucrării la p. 303-325.

https://biblioteca-digitala.ro

ANUL TERMINĂRII: 1937
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radiodifuziunii Române
COTA: 6457
DESCRIERE: manuscris în cerneală, semnat pe pagina de gardă. Ultima pagină, 22, conţine data (1937) şi semnătura autorului.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia nr. 19; V.T[1].; S.I. (descriere şi analiză).
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: I: Voce, 2 ob., harfa, 2 violine, viola, v-cel, c-bass.
II: voce, fl, ob., cl. Sib, fg, 2 corni, trp., coarde
III: voce, 2 fl., 2 ob., 2 cl. Sib, 2 corni, 2 trp., 2 trb., coarde
IV: voce, ob., harfa, coarde
V: voce, 2 corni, 2 trp., 2 trb., 3 timp., harfa, coarde
PRIMA AUDIŢIE: 26 octombrie 1937. Dirijor: Paul Constantinescu

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro

OMAGIEREA MUZICIANULUI PAUL CONSTANTINESCU

Vasile Vasile

În încheierea unui studiu al Ralucăi Voicu Arnăuţoiu - citat de muzicologul Octavian Lazăr Cosma şi apreciat ca atare[1] - se aduc în discuţie „biografiile paralele" ale lui Paul Constantinescu: cele din volumele de istoria muzicii – „mărturie a unui destin creator luminos şi puternic şi cea din copertele dosarului (de la CNSAS, investigat cu acribie de autoare şi punând sub lupă documente importante pentru luminarea multor aspecte din viaţa muzicianului – nota îmi aparţine), mărturii dramatice ale luptei unui destin oprimat de comandamentele politice"[2].

Apare mai mult decât meritoriu faptul că **în preajma semicentenarului morţii compozitorului se poate discuta despre o adevărată „concurenţă" în relevarea unor aspecte inedite ale biografiei şi activităţii ilustrului muzician,** căruia i-a fost dedicată, cu aproape o jumătate de secol în urmă, o excepţională monografie semnată de neobositul muzicolog Vasile Tomescu[3].

Recentele iniţiative ploieştene de punere în lumină a activităţii şi dimensiunii compozitorului sunt cu atât mai lăudabile, cu cât sunt susţinute de foruri locale, de instituţii ce poartă numele muzicianului, într-un climat în care semicentenarul morţii lui Constantin Brăiloiu şi George Breazul, sau centenarul naşterii lui Gheorghe Ciobanu - pentru a nu cita decât aceste exemple - au trecut neobservate chiar şi pentru instituţiile din Capitală, pe care cei trei muzicieni le-au onorat o viaţă întreagă, contribuind la prestigiul lor naţional şi internaţional.

Semicentenarul morţii lui Paul Constantinescu descins din oraşul considerat „al aurului negru", **a fost pregătit de apariţia a două cărţi, una consacrată materialelor muzicologice şi autobiografice** semnate de autorul *Oratoriilor bizantine*, prima realizată de Sanda Hîrlav – Maistorovici[4], cea care ne pregăteşte un necesar catalog al creaţiei autorului celei mai importante dintre versiunile corale ale *Mioriţei* şi alta a preotului Stelian Ionaşcu, ce şi-a propus analiza creaţiei religioase a muzicianului[5].

Festivităţile consacrate împlinirii unui secol de la naşterea lui Paul Constantinescu au fost marcate şi prin extinderea cuvântului

https://biblioteca-digitala.ro

scris, graţie unui împătimit de istoria muzicii prahovene şi de personalitatea complexă a muzicianului, la omagierea şi valorizarea căruia a participat şi participă în continuare, în pofida faptului că a depăşit respectabila vârstă de 80 de ani, contribuind la perpetuarea memoriei muzicianului, prin organizarea casei memoriale de la Ploieşti – gazdă a unor prestigioase manifestări culturale – şi prin gestionarea unor activităţi de promovare a creaţiei sale, a sărbătoririi centenarului, prin programarea lucrărilor sale în manifestări concertistice etc. Am numit pe veteranul mişcării artistice ploieştene Alexandru Bădulescu. Este vorba despre volumul intitulat Paul Constantinescu – *Corespondenţă şi alte documente*, ediţie îngrijită, adnotată şi comentată, studiu introductiv de Al. I. Bădulescu şi Nicolae Dumitrescu, cuvânt înainte: Viorel Cosma, Ploieşti, Editura Karta – Graphic, iunie 2009.

Realizatoarea celeilalte cărţi intitulată *Paul Constantinescu – Corespondenţă, scrisori şi portrete, cuvânt înainte, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii:* Sanda Hîrlav – Maistorovici, Bucureşti, Editura muzicală, 2009 – pianista Sanda Hîrlav – Maistorovici - este cadru didactic la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti – militând în acelaşi front, pentru promovarea în viaţa muzicală în Capitală şi în oraşul natal al muzicianului a creaţiei lui Paul Constantinescu, prin conferinţe, concerte, comunicări ştiinţifice şi editarea unor lucrări ale muzicianului ploieştean[6], sau prin îngrijirea unui recent CD cuprinzând 15 lucrări pentru pian ale muzicianului, interpretate de propriii discipoli: Popescu L, Ioniţă F, Enea I, Mihai S[7].

Cele două lucrări omagiale, apărute în anul centenarului, ilustrează relaţiile muzicianului cu **viaţa muzicală a oraşului lui I. L. Caragiale, Geo Bogza, Toma Caragiu, Nichita Stănescu, Ion Baciu**, **Ion Cristu Danielescu, Emilia Comişel, Gheorghe C. Ionescu, Gheorghe Comişel,** şi în apropierea căruia îşi doarme somnul de veci **Marţian Negrea**.

La Ploieşti, şi-a desfăşurat activitatea **Ioniţă Stoicescu – Logofeţelul**, de ale cărei „avantagii" se pare că a beneficiat însuşi viitorul autor al operei comice *O noapte furtunoasă* şi în unele dintre bisericile oraşului şi în mod sigur în mănăstirile învecinate, Roşioara, Suzana, Zamfira, a răsunat glasul „finului Pepelei, cel isteţ ca un proverb" - Anton Pann. Autorul *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti* a dorit să-şi doarmă somnul de veci la mănăstirea Roşioara, unde văduva Tinca ar fi urmat să îmbrace haina monahală.

Şcoala lui Ioniţă, cu toate avatarurile unei asemenea instituţii, va crea un climat favorabil dezvoltării unei vieţi muzicale, în care va

https://biblioteca-digitala.ro

creşte însuşi tânărul „şcoler” al Liceului *Sfântul Petru şi Pavel* – Paul Constantinescu.

Viitorul compozitor va fi atras nu numai de formaţiile instrumentale ale urbei, aflate în expansiune muzicală, dar şi **de intonaţiile bizantine** ce răsunau în mănăstirile Ghighiu, Târguşor, Zamfira, Sinaia şi în unele biserici ale oraşului, aspecte asupra cărora Al. Bădulescu şi N. Dumbravă se aplecaseră într-o lucrare anterioară, din 2008[8].

Am făcut referiri la aceste momente marcante din istoria vieţii muzicale a urbei din care descinde Paul Constantinescu, deoarece înclin să cred că autorul celor două celebre oratorii - de Crăciun – *Naşterea Domnului* - şi de Paşti – *Patimile şi Învierea Domnului* – **deprinsese la Ploieşti, încă în timpul studiilor, buchiile psaltichiei şi sonorităţile muzicii de strană**, pe care le va considera printre elementele definitorii ale spiritualităţii româneşti. Numai un climat viu al sonorităţilor bizantine au putut avea o influenţă aşa de puternică asupra tânărului, care depăşeşte faza intuirii expresivităţii acestora, întâlnită la George Enescu[9], trecând la studierea ei sistematică. Într-o scrisoare adresată în 1928, lui George Breazul, el preciza: „Am simţit de multe ori nevoia de a cunoaşte muzica noastră bisericească, «psaltikia» şi chiar am studiat-o până la un punct, după un tratat de Nifon Ploieşteanul, altul de Popescu – Pasărea şi unul vechi(u) de Anton Pann...”

După absolvirea Conservatorului din Bucureşti tânărul muzician audiază cursurile de bizantinologie ale lui Egon Wellesz, la Viena, unde – aşa cum însuşi declară – „am reuşit să mă cert cu diferite soiuri de profesori cu pretenţii de a scoate din mine un demn cirac al domeniilor lor de compoziţie”.

Într-un interviu din anul 1943 autorul *Oratoriului bizantin de Crăciun* declara: „Am căutat muzica psaltică, la început muzica bisericească a secolelor XVIII şi XIX. După aceea am trecut înapoi la muzica bizantină lucrată după documente din secolul XIII”. Într-un interviu ulterior se va referi la notaţia bizantină despre care spune că „este extrem de interesantă. Am studiat-o îndelung. Ea deschide noi perspective gândirii şi aduce o nouă sistematizare muzicală, în ceea ce priveşte combinaţiile modale”. Documentele restituite de lucrările în discuţie aduc argumente suplimentare în sprijinul acestei ipoteze privind cunoaşterea din perioada ploieşteană, de către tânărul muzician a unor elemente ale muzicii bizantine, al căror admirator şi explorator va rămâne toată viaţa.

Numai aşa se poate explica **preferinţa compozitorului pentru substanţa melodică de sorginte bizantină,** care-i

https://biblioteca-digitala.ro

guvernează creaţia: *Două studii în stil bizantin* (1929 – Ploieşti, când nu era încă student la Conservator), urmate de canonul *Aliluia*, de fuga la 2 voci *Bogaţii au sărăcit...*, de un heruvic şi un chinonic (toate datate 1930), urmate de *Liturghia psaltică* (1935), de *Variaţiunile libere asupra unei melodii bizantine din sec. XIII* (1939), de *Sonata bizantină* (1940) şi apoi depăşirea momentului ce a urmat presupusei distrugeri a primei versiuni a celui dintâi dintre oratorii şi înlocuirea, într-un timp record, a întregii substanţe melodice din secolele XIII - XIV, cu una neagreată, dacă nu cumva chiar dispreţuită de I. D. Petrescu, aparţinând eminenţilor psalţi români ai secolului al XIX – lea, **Macarie Protopsaltul, Anton Pann şi Dimitrie Suceveanu**.

Recent preotul Stelian Ionaşcu a semnalat existenţa variantei iniţiale a Oratoriului de Paşti – *Patimile şi Învierea Domnului* - ceea ce redeschide dosarul acestei capodopere, cu precizarea din start că varianta cunoscută are marele avantaj al sonorităţilor familiare ascultătorilor timpurilor noastre, cele iniţiale trimiţându-se la caracteristicile cântărilor arhaice din manuscrisele putnene.

Cronica lui Ilarion Cocişiu de la începutul anului 1948 aprecia valoarea oratoriului de Paşti, „ca fond şi formă superior (...), ridicându-se alături de modelul lui Bach şi Händel". Tot mai multe semnale din lumea occidentală vin să confirme judecata criticului făcută în urmă cu peste şase decenii.

Cele două recente lucrări amintite, consacrate compozitorului, purtând – nu ştim dacă voit sau involuntar - titluri foarte apropiate, au apărut aproximativ în aceeaşi perioadă - *Paul Constantinescu – Corespondenţă, scrisori şi portrete,* realizată de Sanda Hîrlav – Maistorovici[10] şi *Paul Constantinescu – Corespondenţă şi alte documente*, realizată de Al. I. Bădulescu şi Nicolae Dumitrescu[11] şi se înscriu între valoroasele realizări muzicologice din ultima vreme şi însemne de preţuire a eminentului omagiat, înlesnind cunoaşterea multor detalii din activitatea creatoare a muzicianului. Sunt adunate între copertele celor două cărţi, în aproximativ 200 de pagini ale celei dintâi şi în aproape 440 de pagini ale lucrării secunde amintite, **documente de o importanţă deosebită pentru urmărirea destinului creator al muzicianului,** ce se apropie tot mai mult, cu trecerea timpului, de steaua geniului enescian, prin lărgirea şi aprofundarea orizontului deschis de fiul Livenilor, mai ales în ceea ce priveşte legăturile cu creaţia populară şi cu cea de factură bizantină, specifice spiritualităţii româneşti.

Aşa cum arată în prefaţa citată muzicologul Viorel Cosma, documentele originale, scanate şi transcrise, dau posibilitatea de a „pătrunde în intimitatea omului", ele oferind „portretul nefardat al unui

https://biblioteca-digitala.ro

artist", reconstituit pe baza unor amintiri şi documente, „peste care timpul, ce se scurge nemilos, le va ascunde în anonimat" dar şi şansa salvării unor „lucrări încă necântate şi netipărite".

Cea de-a doua carte ce face obiectul prezentului demers acordă prioritate documentelor oficiale, importante pentru cei care mai au rezerve legate de ancorarea puternică a compozitorului în orizontul spiritualităţii româneşti şi ortodoxe, precum şi unei părţi a fondului epistolar, îndeosebi a scrisorilor primite de Paul Constantinescu şi de văduva Marica, după dispariţia prematură a muzicianului, dar şi unor programe sau documente vizând tratative pentru manifestări concertistice cu lucrările compozitorului ploieştean - la loc de cinste putând fi citat *Byzantinisches Weihnachtoratorium.*

În schimb, **prima este consacrată corespondenţei lui Paul Constantinescu** cu diferiţi destinatari, mai precis scrisorilor trimise de muzician, compartimentate astfel: prima parte rezervată textului epistolar propriu-zis, urmat de facsimile în sepia ale unor documente şi de desene datorate lui Paul Constantinescu reprezentând muzicieni ai epocii, români şi străini şi ilustrând o altă direcţie creatoare a muzicianului.

La această carte trebuie subliniată îndepărtarea îngrijitoarei de modalitatea practicată în primul său volum, citat mai sus, modalitate identică celei utilizate de autorii următoarei cărţi, aici ea impunându-şi **respectarea normelor consacrate de tradiţia restituirii epistolare**, prin prezentarea unei fişe orientative, privind destinatarul, locul şi data, forma de prezentare (manuscris, dactilogramă etc), limba, sursa, dacă a fost sau nu publicată şi tradusă - date care înlesnesc interpretarea corectă a documentelor, norme eludate de ceilalţi doi îngrijitori.

Desenele/ caricaturi precizează numele celui reprezentat în trăsături de creion, definitorii (multe figuri nefiind cunoscute unor cititori), fondul în care se găseşte originalul lor, necesar celor care doresc să aprofundeze anumite aspecte ale acestei activităţi mai puţin cunoscute a artistului multilateral Paul Constantinescu, deopotrivă muzician, literat şi artist plastic.

De asemenea, trebuie reliefată, pe lângă prezentarea în sepia a figurilor desenate, cuprinderea unui număr sporit de „personaje", unele din spiritualitatea românească şi care lipsesc din cealaltă carte (pianistul Radu T. Constantinescu, violonistul Dimitrie Dinicu, violonistul Ion Voicu, Ioan D. Chirescu, Achim Stoia etc), sau europeană (Dimitri Kabalevski, Václav Dobiáš, Harald Saeverud, Pancio Vladigherof ş. a.).

Realizatoarea volumului adaugă un indice de nume, care înlesneşte cititorului orientarea rapidă în universul cărţii, instrument

https://biblioteca-digitala.ro

care nu lipseşte nici din cartea lui Al. Bădulescu şi Nicolae Dumitrescu, unde se face loc, în schimb, unui album de fotografii reprezentative.

Autorii antologiei secunde de texte, documente, fotografii, scrisori, caricaturi împart cele **227 preţioase documente** în mai multe categorii, integrând multe dintre cele ce au stat la baza excelentei monografii realizată în urmă cu aproape o jumătate de secol, de muzicologul Vasile Tomescu, prezentate aici în bună parte în forma integrală şi incluzând altele inedite din arhiva dăruită de soţia muzicianului, lui George Breazul, donată, la rândul ei, Uniunii Compozitorilor, sau din arhiva casei memoriale, a cărei „istorie" transpare din paginile cărţii precum şi a fondului Ion şi Ilinca Dumitrescu.

Lor se adaugă **42 desene, crochiuri şi caricaturi, autoportrete,** chipuri ale celor apropiaţi ca familie, dar şi pe planul activităţilor artistice şi un grupaj de fotografii din care se poate urmări evoluţia muzicianului.

În felul acesta, cartea lui Al Bădulescu şi N. Dumitrescu prezintă un alt mare beneficiu, constând în **întărirea convingerii în virtuţile literare şi plastice ale muzicianului,** caricaturile/ desenele sale trădând un spirit ironic dublat de o bonomie şi o gentileţe proverbiale. Caricaturistul a surprins cu inspirata sa peniţă, elemente definitorii ale figurilor unor muzicieni apropiaţi: Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Ion Dumitrescu, Wilhelm Berger, Constantin Bugeanu, Jean Bobescu, Vasile Tomescu etc.

Lucrarea ne îngăduie descoperirea unor **aspecte necunoscute din viaţa profesorului, compozitorului, academicianului,** dar mai ales a omului Paul Constantinescu, doborât prematur de o boală necruţătoare. Dintre ele ies în evidenţă semnele aprecierii valorii sale profesionale, care l-au recomandat pentru prezenţa la **prestigioase manifestări internaţionale**, cum ar fi participările cu responsabilitatea cuvenită, la festivalurile internaţionale de la Varşovia, Roma, Tbilisi, Erevan, Baku şi Moscova, Congresul Internaţional de Muzicologie de la Viena, Festivalul muzical „Primăvara la Praga", Festivalul „Primăvara caucaziană" ş. a.

Aflăm din carte date despre atenţia de care s-a bucurat, după moartea muzicianului, creaţia sa, la Budapesta, Dresda, Viena, Torino, Ierusalim, Montevideo, Napoli, Paris, despre tratativele de punere în circulaţie europeană, prin concerte, montări şi tipărire, a unor lucrări: *Triplul concert, O noapte furtunoasă, Nunta în Carpaţi, Oratoriul bizantin de Crăciun, Oratoriul bizantin de Paşti – Patimile şi Învierea Domnului* etc.

https://biblioteca-digitala.ro

„Descoperirea" recentă a celor două lucrări inedite ale compozitorului, *Cântarea Basarabei* şi

Moartea eroului – analizate de muzicologul Octavian Lazăr Cosma, într-un pertinent studiu, publicat în anul 1993 - **completează catalogul creaţiei compozitorului,** al cărui destin a fost curmat la numai 54 de ani şi ilustrează atitudinea sa de protest faţă de răpirea provinciei ce purta numele voievozilor întemeietori ai organizării statale a Ţării Româneşti.

Cei doi realizatori ai cărţii au avut în vedere, doar teoretic, ceea ce ei consideră calitatea slabă a unor scanări şi xerografieri de documente, greu de descifrat şi dintre care unora le-au fost eliminate, inexplicabil, semnele apartenenţei la fondul „George Breazul", pentru că nu au însoţit aceste documente de retranscrieri, traduceri şi detalieri, capabile să scutească cititorul de eforturi considerabile şi de riscurile înţelegerii eronate şi chiar a denaturării sensurilor unora dintre ele. Din păcate, unele traduceri promise în nota asupra ediţiei, au fost date uitării, cititorul urmând să desluşească singur anumite date prezentate în limba germană pe nişte scanări foarte slabe, cu texte ilizibile. Ar fi fost normal ca documentele scanate/ xeroxate să fie însoţite de numerele de inventar şi de precizarea fondului în care pot fi găsite de cei dornici să continue investigările pe documentele originale.

Pot pune la dispoziţia fondului documentar ploieştean şi unor viitoare reeditări şi investigări, trei importante încercări exegetice a creaţiei muzicianului, începute în anul 1997[12] şi continuată în 2001[13] - ce dovedesc sporirea ataşamentului celui ce a dat numele filarmonicii ploieştene - la a cărei ctitorire a contribuit din plin – pentru ceea ce eminentul său dascăl, George Breazul, numea „muzica bisericească străbună". Este vorba despre prelucrarea polifonică a troparului Paştilor – *Hristos a înviat*...- după melodia tradiţională pe glasul II şi despre *Rugăciunea inimii*, scrisă pentru gruparea religioasă *Rugul aprins,* creaţie aparent surprinzătoare pentru orizontul muzicianului şi care a ajuns în Muntele Athos, prin unul dintre reprezentanţii mişcării spirituale de la Mănăstirea Antim, regretatul părinte nonagenar, Petronie Tănase[14] şi analiza comparată a modului de fructificare a a unor creaţii ale lui Dimitrie Suceveanu în lucrările lui Teodor Teodorescu Gheorghe Cucu şi Paul Constantinecu[15], precum şi rezumatul unei prezentări a profilului muzicianului considerat ctitor al culturii româneşti, făcută la Copenhaga, în anul 1994, publicată ulterior în ţară[16], toate neluate în seamă de lucrările amintite.

Nu se ştie la această vreme dacă realizatorii celor două cărţi consacrate lui Paul Constantinescu, asupra cărora atrage atenţia

https://biblioteca-digitala.ro

prezentul material, s-au „înţeles”, sau este o simplă coincidenţă că **au dat la iveală două instrumente complementare**, chiar dacă titlul lor ar putea lăsa să se creadă că ar fi vorba de un conţinut comun. Elementele comune nu lipsesc, dar ele nu ajung la faza repetării integrale.

De altfel, toate disputele privind „originalitatea” unei crestomaţii de texte şi documente se dovedit neproductive şi în cazul autorului operei *O noapte furtunoasă*. Mai ales în cazul în care este vorba despre o corespondenţă diferită de la un volum la altul, fructificând surse diferite. Trecut printr-o asemenea experienţă regretabilă din partea mea, generată de invidie şi răutate, dovedită cu documente, pot afirma că tendinţele de acaparare egoistă, ori de „sechestrare” a unor subiecte sau teme, a căror exhaustivitate nu poate fi garantată, din cauza penuriei de date şi a unghiului de vedere de abordare diferit, nu s-au dovedit decât păguboase nu numai pentru acuzator şi acuzat dar mai ales pentru „obiectul” unor asemenea demersuri. Oricum o corelare a celor trei antologii de texte ar fi ajutat la evitarea unor repetări, dar mai ales a unor inexactităţi şi ar fi sporit statutul ştiinţific al cărţilor.

Subscriu fără nici-o rezervă la formularea autorului monografiei muzicianului, din urmă cu peste 40 de ani, privind perspectivele şi necesitatea înscrierii lui Paul Constantinescu „în Pantheonul marilor valori date de poporul român culturii universale”.

Cele două cărţi apărute între anul centenarului naşterii muzicianului şi cel al semicentenarului trecerii la cele veşnice constituie alte „biografii paralele”, mai bine zis „o treaptă” - vorba poetului – una dintre acelea ce trebuie urcate, pentru a reconstitui dimensiunile reale ale creatorului poemului coral *Mioriţa,* a celor *4 Madrigale pe versuri de Mihai Eminescu*, a *Nunţii în Carpaţi*, a *Nopţii furtunoase*, a *Simfonietei* şi *Simfoniei ploieştene,* a *Liturghiei psaltice* şi a monumentalelor oratorii bizantine.

Parcurgând preţioasele documente ale cărţilor, am putea spune împreună cu Geo Bogza, ascultând acelaşi *Triplul concert*: „Plecat dintre noi, muritori, într-o duminică, Paul Constantinescu s-a întors iarăşi între noi, nemuritor, în duminica următoare: «Şi tremură brazii/ Mişcând rămurelele,/ Căci noaptea de azi-i/ Când scânteie stelele…»

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Cosma, Octavian Lazăr – *De la „ferocitate şi stupiditate"... la „ostilitate tăcută"...;* în: *Muzica,* Bucureşti, An XX, nr. 2 /78), iulie – septembrie 2009, pp. 23 – 39.
2 - Voicu Arnăuţoiu Raluca – *Paul Constantinescu Biografii paralele*; în *Muzica,* Bucureşti, An XX, nr. 2 /78), aprilie – iunie 2009, p. 63.
3 - Tomescu, Vasile – *Paul Constantinescu,* Bucureşti, Editura muzicală, 1967.
4 - Constantinescu, Paul – *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav – Maistorovici, Ploieşti, Editura Premier, 2004.
5 - Ionaşcu, Stelian – *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2005.
6 - Constantinescu, Paul – *Piese pentru pian*, Prefaţă, note introductive şi îngrijire text muzical Sanda Hîrlav – Maistorovici, Bucureşti, Editura muzicală, 2009.
7 - Constantinescu, Paul – *Piese pentru pian,* CD, ISBN 978 – 973 – 740 – 120 – 5, editat de Asociaţia Culturală „Paul Constantinescu" şi Editura Premier, Ploieşti, 2009.
8 – Bădulescu, Al. I. şi Dumitrescu, Nicolae – *Ploieşti – Viaţa muzicală de ieri şi de azi,* Ploieşti, Editura Karta – Graphic, 2008.
9 – Vasile, Vasile - *Integrarea muzicii bizantine în creaţia enesciană,* în: *Biserica Ortodoxă Română,* Bucureşti, An CXXII, nr. 9 – 12 septembrie – decembrie 2004, pp. 645 – 660; republicat integral în: *Glasul Bucovinei*, Cernăuţi – Bucureşti, Institutul cultural Român, An XII, nr. 1/2005, nr. 45, pp. 76 – 96 şi în formă completă în: *Teologie şi viaţă,* Iaşi, An XIII (LXXIX), nr. 1 – 6, ianuarie - iunie 2005, pp. 347 – 370, apoi în: *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Universitatea de Arte George Enescu Iaşi, 2007, pp. 222 – 243; şi în: *Volum omagial Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani,* Bucureşti, Editura *Basilica,* 2010, pp. 150 - 178;
10 - *Paul Constantinescu – Corespondenţă, scrisori şi portrete, cuvânt înainte, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii:* Sanda Hîrlav – Maistorovici, Bucureşti, Editura muzicală, 2009.
11 - Paul Constantinescu – *Corespondenţă şi alte documente*, ediţie îngrijită, adnotată şi comentată, studiu introductiv de Al. I. Bădulescu şi Nicolae Dumitrescu, cuvânt înainte: Viorel Cosma, Ploieşti, Editura Karta – Graphic, iunie 2009.

https://biblioteca-digitala.ro

12 - Vasile, Vasile - *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească,* Bucureşti, Editura Interprint, vol. II, 1997, pp. 257 – 258.
13 - Vasile, Vasile - *Muzica religioasă în creaţia lui Paul Constantinescu;* în: *Analele Universităţii din Craiova,* Seria Teologie, Anul VI, nr. 8/2001, pp. 25 – 33.
14 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III, volum achiziţionat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, în curs de apariţia la Editura muzicală;
15 - Vasile, Vasile – *Creaţia lui Dimitrie Suceveanu – sursă de inspiraţie pentru muzica românească a sec. XX;* în: *Byzantion, Iaşi, Academia de Arte „George Enescu,* 1996, pp. 158 – 183.
16 - Vasile, Vasile – *Paul Constantinescu (1909 – 1963),* în: *Academica,* Bucureşti, An IV, nr. 4 (40), ianuarie 1994, p. 17 şi 20.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicieni români în texte şi documente (XXIII)
Fondul Aurelia Cionca

Viorel Cosma

Prefaţă

Timp de o jumătate de veac, legăturile muzicienilor noştri cu dinastia regală din România (1881-1947) au fost sistematic ocolite, rezervate, interzise, de regimul totalitar, comunist, în ciuda faptului că atât Societatea Compozitorilor Români (1920-1948), cât şi o serie de mari personalităţi artistice – în frunte cu George Enescu – s-au aflat în relaţii profesionale de interes major pentru promovarea culturii naţionale. O serie de lucrări memoraliste rămase în manuscris, un fond de scrisori inedite, păstrate fie în bibliotecile naţionale (Academia Română, Biblioteca Naţională din Bucureşti), fie în colecţiile particulare, deţin preţioase însemnări, adesea relevante la istoria muzicii româneşti, care merită a fi publicate. Un document de real interes în privinţa rolului Casei Regale din vremea regilor Carol I, Ferdinand I şi Carol al II-lea este volumul de ***Amintiri*** *al pianistei şi profesoarei Aurelia Cionca (1888-1962).*

https://biblioteca-digitala.ro

*Început în 1929, caietul de **„Amintiri”** al mătuşii a fost amănunţit cercetat şi exploatat de nepoata Nina Cionca în excelenta monografie **Aurelia Cionca**, publicată la Editura Muzicală în 1986. Din păcate, toate pasajele referitoare la „copilul-minune” (născut în anul inaugurării Palatului Ateneul Român!) crescut în mediul regal de la Castelul Peleş din Sinaia şi educat în mediul regal al **„reginei-mamă”** (Carmen Sylva), recitalurtile şi concertele la Palatele din Sinaia, Bucureşti şi Cotroceni, seratele muzicale din ţară şi de peste hotare în cercurile regale şi aristocratice europene, întâlnirile pianistei şi profesoarei Aurelia Cionca cu reginele Greciei şi Iugoslaviei, cu membrii familieiWied din Germania etc., au fost să fie excluse complet de Editură, fie „cosmetizate” spre a trece de cenzura comunistă. Evenimentele mondene la curtea regală, la care a participat şi marea pianistă bucureşteană, prietenia sa cu reginele Maria şi Sofia, numeroasele prezenţe ale familiilor regale ale României la recitalurile şi primele audiţii ale profesoarei şi elevilor săi – momente inedite din palmaresul social al maestrei – abundă în **„Amintirile”** păstrate în colecţia familiei Cionca.*

*Un capital extrem de important al însemnărilor autobiografice, îl constituie amănuntele privitoare la primele audiţii absolute ale **Rapsodiei Române** de Franz Liszt (1932) şi **Concertului pentru pian şi orchestră** de Sabin Drăgoi (1943), consemnate în partea a doua a manuscrisului.*

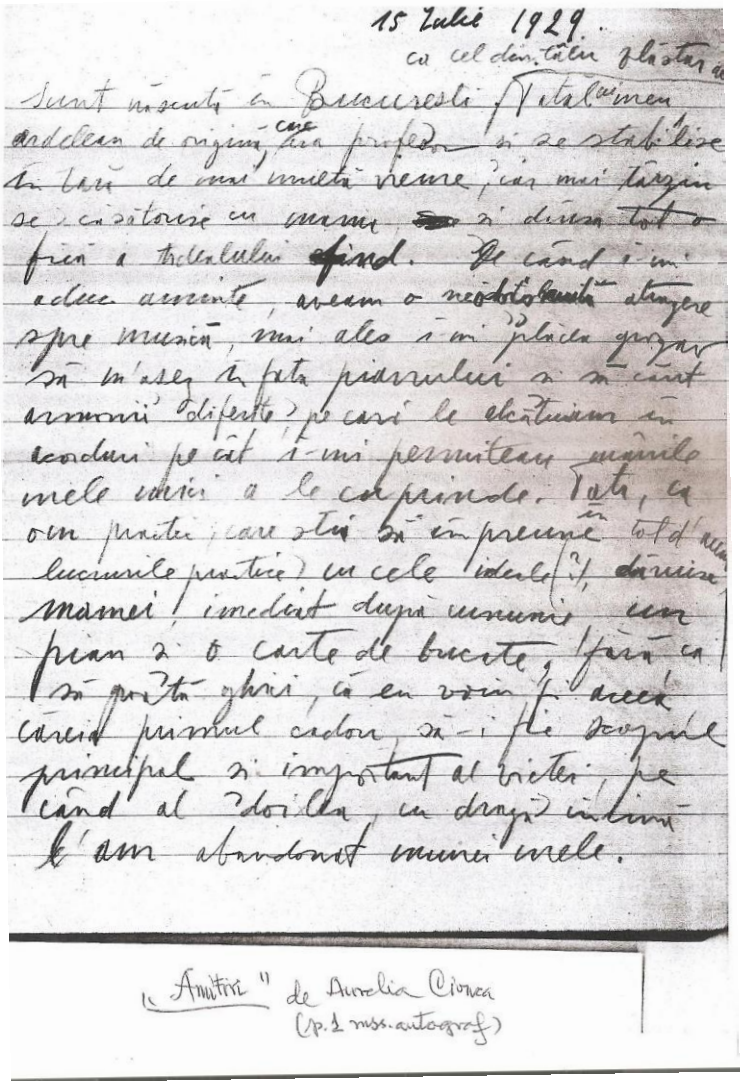
*În rândurile de faţă, documentul relevă momentul singular al adoptării copilului-minune„Relica” de către regina Carmen Sylva, într-un climat de durere al pierderiii unicului moştenitor al familiei domnitoare a României la sfârşitul secolului al XIX-lea, eveniment ce precede întâlnirea cu George Enescu de la lansarea **Poemei Române** la Ateneu (1898).*

Însemnările memorialiste ale Aureliei Cionca prezintă un interes deosebit pentru viaţa muzicală românească de al începutul veacului trecut, fiindcă autoarea a desfăşurat un program artistic atât în capitală, cât şi în provinciile româneşti de peste Carpaţi (Banat, Transilvania) din imperiul austro-ungar. Totodată, ocupând încă din tinereţe catedra de pian de la Conservatorul bucureştean, autoarea ne oferă preţioase amintiri despre colegii de breaslă (Florica Musicescu, Cella Delavrancea) şi discipolii săi. Talentul literar înnăscut al Aureliei Cionca conferă paginilor autobiografice un farmec atrăgător al lecturii documentului de intimitate, transformat peste timp în operă de artă.

https://biblioteca-digitala.ro

Amintiri (I)

de Aurelia Cionca



15 Iulie 1929.

cu cel dintâiu elogiator al

Sunt născută în Bucureşti. Tatăl meu ardelean de origină, care profesa şi se stabilise în ţară de mai multă vreme, iar mai târziu se căsătorise cu mama, şi dădea tot o fiică a Ardealului sfânt. De când îmi aduc aminte, aveam o nedomirită atracţie spre muzică, mai ales îmi plăcea grozav să mă aşez în faţa pianului şi să cânt armonii (diferite) pe care le descopeream în acorduri pe cât îmi permiteau mâinile mele încă a le cuprinde. Tata, ca om practic, care ştia să împreune totdeauna lucrurile practice cu cele ideale, dăruise mamei, imediat după cununie, un pian şi o carte de bucate, fără ca să poată şti nimeni, că eu voi fi aceea căreia pianul acela, să-i fie domeniul principal şi important al vieţii, pe când al doilea, cu drag în inimă l'am abandonat curând mele.

„Amintiri" de Aurelia Cionca
(p. 1 mss. autograf)

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt născută în Bucureşti, 16 mai 1888, ca cel dintâi vlăstar al tatălui meu ardelean de origine, care era profesor şi se stabilise în ţară de mai multă vreme, iar mai tarziu se căsătorise cu mama şi dânsa tot o fiică a Ardealului fiind. De când îmi aduc aminte, aveam o neobişnuită atragere spre muzică, mai ales îmi plăcea grozav să m-aşez în faţa pianului şi să cânt armonii diferite, pe care le alcătuiam în acorduri pe cât îmi permiteau mâinile mele mici a le cuprinde. Tata, ca om practic, care ştia să împreune întotdeauna lucrurile practicecu cele ideale, dăruise mamei, imediat după cununie, un pian şi o carte de bucate, fără ca să poată ghici că eu voi fi aceea căreia pianul cadou, să-i fie scopul principalşi important al vieţii, pe când al doilea, cu dragă inimă l-am abandonat mamei mele.

Cu toate acestea, amândoi părinţii mei erau mari iubitori de muzică, amândoi cântau, tata din vioară, iar mama pianul. Desigur însă cu pretenţii foarte modeste. Mama, în special, ţinea mult, mult la menţinerea agilităţii degetelor şi zilnic îşi făcea regulat exerciţiile pianistice.

Eu toate acestea le ascultam cu mare interes, însă în momentul când gamele cromatice ajungeau la rând, începeam să urlu şi să plâng, întocmai precum câinii, care nu pot suferi un fel de muzică hotărât. Primele noţiuni muzicale le am de la tata, care cu o răbdare fără margini, zilnic, mă aducea în faţa pianului, şi-mi explica claviatura. Aşa am cunoscut sunetele şi distanţele (intervalele).

Mai aveam o curiozitate: nu puteam să-mi fac siesta după-amiazăfără cântec de fluier şi iată pe bietul tata, profesorul ocupat, care trebuia să-şi ocupe din timpul său preţios şi să-mi cânte din fluier, lucru care îl făcea foarte frumuşel. Primele mele lecţiuni regulate le luai cu mama, dar rezultatul nu prea fu strălucit, şi de aceea fu chemat un profesor, pentru autoritate mai mare – Dl. J. Gasser, organist al bisericii ev., căruia îi păstrez cea mai pioasă amintire, îmi dete primele directive în arta pianului. După dânsul urmă Dl. R. Petters, profesor de oboe la Conservatorul din Bucureşti, însă destul de bun pianist. După câtva timp urmaicu D-şoara Zehender, azi D-na Staub, o elevă alui Stavenhagen.

În timpul acesta nu ştiu cum renumele meu de copil prodigios ajunsese până la augustele urechi ale Carmen Sylvei, minunata regină poetă şi într-o bună zi fui chemată să mă produc în faţa Sa. Şi acum îmi aduc aminte ce emoţie stârnise această veste în familia mea şi ce pregătiri se făcură, spre a mă prezenta onorabil într-un loc atât de pretenţios, ca palatul regal. „Când vorbeşti cu Regina să te uiţi în ochii ei”, îmi recomanda tatăl meu, care trebuia să mă însoţească. Eu, în mintea mea de copil de 5 ani, credeam că tot timpul trebuie să

https://biblioteca-digitala.ro

urmez acest sfat, aşa că buna Regină mirată de privirea mea neclintită în ochii săi mă întrebă: „De ce te uiţi tu tot la mine?" Iar eu, perplexă, văzând că poate am făcut o greşeală, ca s-o repar, răspunsei foarte prompt: „Fiindcă eşti aşa de drăguţă!". O salvă de râs fu replica răspunsului meu. Regina invitase o mulţime de copii, ca să am societatea potrivită mie. După aceea mi se oferiră prăjituri – natural că cea mai mare bucată mi-am ales-o, spre bucuria Reginei.În fine m-am instalat în faţa unui pianBechstein în frumoasa sală de muzică şi cântai din Beethoven şi Haydn mici sonate, care făcură deliciul asistenţei.După aceea regina, care vroia sa-mi cunoască toate colţurile talentului, mă aşeză la orgă şi harmoniu, unde pe genunchii Reginei, pentru că pedala orgăi n-o puteam ajunge, cântai din Bach şi mici fantezii improvizate pe loc. Drept răsplată şi admiraţie primii în dar o splendidă păpuşă, pe care o botezai la minut Elizabeta. După această memorabilă zi, multe schimbări interveniră în viaţa mea. La dorinţa Reginei fui recomandată profesorului pianist. Zd. Lubicz[1](fost maestru de muzică al Reginei), care foarte entuziasmat de mica lui viitoare elevă, mă primi cu braţele deschise. Era însă prea bun, prea răbdător, prea încrezător în talentele mele. Lecţiunile erau un fel de distracţie, profesorul având deaceea pentru mine buzunarele pline cu jucării. Tot pe atunci făcui cunoştinţa unei fiinţe, care urma să aibă multă vreme o înrâurire mistică asupra dezvoltării mele sufleteşti: Bogdan Petriceicu Haşdeu. Parcă-i văz şi acum figura impozantă, încadrată de o barbă albă, şi ochii atât de pătrunzători. I-am cântat, a plâns, şi şi-a amintit de geniala lui fiică Iulia, moartă la 19 ani. A doua zi am primit în dar păpuşa Iuliei, o păpuşă cu un oarecare trecut isotric, deoarece aparţinuse mai întâi Domniţei Maria, mult jelitei fiice a Reginei noastre, moartă la 4 ani. Această păpuşă, botezată de mine Iulia, îmi fu dintre toate cea mai dragăşi trăieşte până în ziua de azi.

În acest timpdebutai pentru prima oară la Ateneul Român într-un concert de binefacere, având vârsta de 6 ani. Programul era alcătuit din diferite numere de canto şi vioară, iar eu aveam să-mi dau primul meu concert pianistic. Am cântat numai din micile mele fantezii proprii, fiind răsplătită cu salve de aplauze, cu flori şi 2 porumbei albi legaţi cu o fundă tricoloră, şi care mi-au produs o adevărată spaimăcând se zbăteau în mâinile mele mici şi neajutorate. Tatăl meu fu nevoit să se prezinte cu mine pe scenăşi să-mi calce pedalele, eu nefiind în stare cu picioruşele mele mici. Mai târziu, după un an, mi s-au fabricat expres o pereche de pedale înalte, care cu ajutorul unui resort se fixau la pedalele pianului.

[1]Elev al lui Ignat Moscheles

https://biblioteca-digitala.ro

Studiile mele pianistice avansau destul de repede, însă fără un sistem bun, profesorul meu Lubicz fiind prea indulgent cu mica sa elevă.

Într-o după-amiază, fiind la înalta mea protectoare, Regina E., chemată spre a cânta, între auditorii aleşi, era un muzician ales, profesorul Luis Milde, care după ce mă auzi, exclamă cu sinceritate: „ce păcat de acest talent! I-ar trebui o îndrumare mult mai severă şi mai sistematică". Tatăl meu îl invită la noi a doua zi, iar după o săptămână eram eleva silitoare a acestui eminent pedagog, căruia am să-i mulţumesc toată viaţa mea pentru îndrumarea minunată şi solidă de care mi-a făcut parte. Progresele erau sistematice, fiind silită să încep aproape de la început. Corect până la exagerare, maestrul ştiu să-mi dezvolte o tehnică precisă şi brillantă, şi o muzicalitate subtilă; mai ales lui Bach i-am închinat tot sufletul. Fugi şi toccate, totul fu studiat, analizat cu o minuţiozitate adâncă. Când eram în stare a cânta minunatele „Wolhtemperiertes Klavier", învăţam pe de rost cu uşurinţă de la o lecţie la alta, câte un preludiu şi o fugă.

Studiile teoretice şi de armonicle urmam cu excelentul muzician şi compozitor Rudolf Nowatschek. Paralel cu studiile muzicale progresam în studiile şcolare, care le urmam sub direcţia tatălui meu şi cu ajutorul altor profesori. Matematica însă era punctul negru din viaţa mea şi m-a costat multe lacrimi. Pe atât de mare dragoste aveam pentru istorie şi geografie.

În fine, după o pregătire chibzuită şi cu un program destul de greu, însă, care nu trecea peste puterile mele tinere, fu anunţat primul meu recital în Ateneul Român şi sub patronajul Augustei mele protectoare Carmen Sylva. Ca să nu fie prea obositor pentru mine programul, fu rugat excelentul violonist şi maestru concertator al concertelor simfonice, Al. Hartzer, ca sa-mi dea concursul său. Succesul a fost neaşteptat de mare, iar în pauză fui chemată în loja regală, spre a fi îmbrăţişată de *Regină, care asistă până la sfârşitul concertului*. Coborând scările lojei regale, fui întâmpinată de o fetiţă delicată şi cam de vârsta mea, care îmi întinse un cornet cu bomboane. Nu ghiceam pe atunci, că mult mai târziu, această fetiţă, mica Lisette Frederik, era să-mi fie o prietenă dragă, însă al cărui sfârşit tragic mi-a întunecat mult clipele senine care le gustam tocmai în acei ani.

A doua zi toată presa în unanimitate îmi închinau elogii mie şi vrednicului meu profesor, care a contribuit atât de mult la succesul meu din concert. Urmară câteva concerte la Sibiu (1898) şi Braşov, unde fui întâmpinată cu acelaşi entuziasm. Mitropolitul Miron Romanul mă chemă la dânsul şi-mi înmână o brăţară de aur. Tot în acelaşi an

https://biblioteca-digitala.ro

(1898), făcui cunoştinţa violonistului *Bronislav Hubermann*, care pe atunci, în vârstă de vreo *18 ani*, îşi făcea primul turneu mare. Fui invitată la palatul regal, unde avui cinstea să cânt în faţa Reginei şi alături de minunatul violonist care fu foarte încântat de mica mea persoană artistică. Tot atunci mi se întâmplă un accident tragic-comic: servindu-se ciocolată, mi se oferea o ceaşcă, însă printr-o mişcare nedibace, toată cioclata se vărsă pe haina mea albă, spre marea mea spaimă. Regina, văzându-mă gata gata să plâng, trimise repede pe cineva la un mare magazin din apropierea palatului, nu trecu mult şi mă pomenii cu două încântătoare rochii albe noi şi cu o păpuşă mare. Desigur că dezolarea se transformă ca prin farmec în bucurie fără margini, spre mulţumirea Reginei Carmen Sylva. Tot atunci făcui cunoştinţa*Principesei Elena Bibescu* (n. Epureanu), *strălucită pianistă* şi prietenă a Carmen Sylvei. Şi această doamnă fu entuziasmată de felul meu de a cânta şi într-un elan de admiraţie îmi luă mâna şi încercă să-mi destăinuiască viitorul, care fu prezis că ar fi unul foarte strălucit. După această şedinţă memorabilă, *regina mă chemă împreună cu Hubermann la dânsa*. O găsirăm lucrând la marea evanghelie destinată Mănăstirii Curtea de Argeş şi lucrată cu atâta măiestrie de mâna regală. O doamnă de onoare, *bunadoamnă Zoe Bengescu*, *mă instală în faţa orgăişi îmi recomandă să stau liniştită*. Nu mult după aceea răsună vocea cristalină a reginei, care mă chemă lângă dânsaarătându-mi o imagine care reprezenta un mic îngercu haină albă şi aripi de argint, cântând la orgă. „Ştii cine e?" mă întreabă Carmen Sylva. „Da, sunt eu – ripostai eu – dar eu n-am aripi!" „Le ai, dar nu le vezi, drăguţa mea" îmi spuse Regina cu voce blândă. Şi Hubermann fu tot astfel imortalizat ca înger cu vioara în mână, nu departe de orgă. Această pagină plină de duioşiese poate vedea şi azi în minunata evangheliede la Curtea de Argeş.

După dorinţa regală, tot în aceeaşi zi memorabilăam prezentat şi pe fratele meu Romulus. Un băieţel cu bucle blonde şi deocamdată cu oarecare talent pianistic. Am stârnit mult haz, producându-ne amândoi la patru mâini. Acest talent pianistic al micului meu frate se transformă mai târziu în talent violonistic mult promiţător.

Progresam rapid, aşa că puteam anunţa al 2-lea recital la Ateneu cu un program cu mult mai pretenţios. Prin bucăţi figurau frumoasele *Kinderscenen* de Schumann cu a căror interpretare obţinui un succes răsunător, atât în Bucureşti cât şi la Sibiu, unde mult timp după aceea se vorbea în cercurile muzicale de acolo despre interpretarea artistică a Kinderscenen de Schumann. Printre entuziaştii mei admiratori din acest oraş al muzicii era maestrul *Victor*

https://biblioteca-digitala.ro

v. Hendelberg, muzician distins şi prieten intim al lui Brahms şi marele nostru Gheorghe Dima. De acest oraş ardelenesc mă leagă cele mai frumoase amintiri şi pot să spun că-i este al doilea loc natal, tatăl meu nevrând ca să fiu botezată în Bucureşti, am voiajat la vârsta de 6 săptămâni spre a primi botezul în Ardeal, în Sibiu.

Nu departe de acest oraş, familia mea avea proprietăţi unde în fiecare vară petreceam vacanţa. Un sat înconjurat de dealuri verzi acoperite cu păduri şi unele cu vii. Casa noastră era o clădire veche cu ziduri groase şi mari, coloane de piatră, o curte mare şi o grădină cu pomi roditori o înconjurau. În cadrul acesta idilic, blonda şi încă frumoasa figură a străbunei mele, evoca parcă timpurile apuse, patriarhale. Cea mai mare bucurie a noastră a copiilor era să-i ascultăm povestea amintirilor ei din timpul revoluţiei din 1848, când ruşii au întins o mână frăţească de ajutorare mult oropsitului ţăran ardelean. Ne vorbea despre trecerea acestora prin comuna noastră a „muscalilor cu suliţe lungi", pe urmă ne povestea despre tânărul împărat de atunci Franz Josef, pe care îl văzuse şi îl cunoscuse în primul an al domnieisale. Mă reîntorceam totdeauna cu regret în Bucureşti: îmi părea rău că sunt nevoită să părăsesc codrii bătrâni şi râul cristalin de munte, casa bătrânească plină de amintiri, toate acestea erau legate atât de strâns de fiinţa mea încât greu de tot mă despărţeam de ele.

La Bucureşti mă aştepta munca pentru care aveam o deosebită dragoste. Mă sculam cea dintâi, când încă toată casa dormea şi mă aşezam la pian, spre dezolarea celorlalţi, care regulat îşi vedeau orele de somn deranjate prin exerciţiile mele prea matinale. Lucram cu râvnă la fugile de Bach şi odată cufundată în muzică, toate celelalte dispăreau pentru mine. Eram o copiliţă de 10 ani, când cunoscui 3 personaje foarte importante muzicale: Jan Kubelik îşi începuse cariera lui miraculoasă de virtuos violonist şi trecu şi pe la noi. Bineînţeles că renumele lui de „Paganini modern al viorii" avea la Bucureşti un răsunet fără seamăn. Regina dori să cunoască acest „fenomen" şi îl pofti la palat.Eu, ca întotdeauna, nu lipseam de la asemena manifestaţii artistice. Regina, în marea ei bunătate, dorind a mă face să aud muzică bună cât de mult posibil. După ce Kubelik îşi cântă programul cu o virtuozitate fără precedent, stârnind admiraţie ascultătorilor, mi-aduc aminte că genialul nostru Enescu, pe-atunci încă foarte tânăr, îşi luă vioara şi cântă un concert de Bach. Eu, care nu-l mai auzisem până atunci, foarte emoţionată mă adresez Reginei, de care nu şedeam prea departe: „Tot al nostru e mai mare". Uimită de exclamaţia mea, Regina după o clipă spuse: „Copiliţa asta de 9 ani a vorbit adevărul!" Veni şi rândul meu de a arăta ce pot şi cântai din

https://biblioteca-digitala.ro

Bach şi altele. Kubelik fu atât de surprins şi de încântat, încât a doua zi voind să mă cunoască mai de aproape, făcu o vizită părinţilor împreună cu impresarul său. Mă ruga să-i mai cânt încă şi îmi prooroci o mare carieră pianistică.

Tot în iarna aceea cunoscui pe *Pablo de Sarasate* şi pe credincioasa sa acompaniatoare, strălucita pianistă Bertha Marx. Sarasate te fascina cu jocul său plin de dulceaţăşi foc demonic. Şi în faţa acestor artişti mari a trebuit să execut unele bucăţi, şi amândoi lăudau muzicalitatea precoce a copilei, spre bucuria marii mele protectoare.

Nu trecu mult şi veni pianistul-poet *Alfred Grünfeld* la Bucureşti. Avea un dar minunat de a imporviza fără seamăn de frumos. Regina citea din operele sale literare, iar Grünfeld la pian îşi dădea curs liber bogatei sale fantezii. Auzindu-mă cântând, insistă mult, mult pe lângă tatăl meu, să-i fiu încredinţată ca elevă.

Eram foaret măgulită de admiraţia marelui pianist, dar părinţii mei găseau vârsta mea prea fragedă încă pentru a mă trimite în străinătate. Era un adevărat regal să îl asculţi pe acest pianist, tuşeul său era catifelat şi avea un joc de o uşurinţă cum rar se întâlneşte. Omul acesta de o corpolenţă respectabilăavea degete de zână.

În acest timp progresam lucrând foarte sistematic. Aveam deja un repertoriu ales şi dificil. Pregăteam din nou un concert, de astă dată însă aveam să cânt singură tot programul. Regina îmi acordă din nou patronagiul său, promiţând că va asista la acest concert al meu. Însă, din motive necunoscute, o indispoziţie pare-mi-se, Regina comunică prin marea maestră a Curţii, printr-o scrisoare adresată tatălui meu, că nu va putea fi de faţă la concert, dar în schimb vor asista principii moştenitori. Eram tare tristă. Pentru primaoară mi se întâmpla la Bucureşti, să cânt la concert fără prezenţa Reginei. Însă când să mă aşez la pian, văz spre surprinderea mea, o fotografie mare a Reginei, aşezată pe pupitrul pianului cu inscripţia: „Cântă din toată inima. Cântă ca o păsărică la Dumnezeu!” , iar pe pian zăcea culcată o păpuşă mare strălucitoare în costum ţărănesc. De bucurie era cât pe ce să mă zăpăcesc.

Însă am cântat cu atâta temperament încât sala aplaudă frenetic. În pauză, fiind chemată în loja regală şi prezentată principilor moştenitori, frumoasa principesă Maria mă îmbrăţişă felicitându-mă.Acestui concert urmară alte debuturi în concerte de binefacere. Printre altele fui invitată să cânt în concertul organizat de societatea „Dante Alighieri”, când cu sosirea în ţară a studenţilor italieni. Fui primită cu salve de aplauze. Pianul era împodobit cu flori şi cu culorile italiene şi române. Cântai din parafrazele lui Liszt asupra unor opere

https://biblioteca-digitala.ro

italiene. Erau însă compoziţii care eu personal nu le iubeam prea mult, însă fură alese de maestrul meu, ca lucrări potrivite circumstanţelor.

În timpul acesta se agita mult chestiunea trimiterii mele în străinătate pentru desăvârşirea studiilor mele muzicale. Într-o bună zi şi Regina promise tatălui meu că va ruga pe Regele Carol ca să-mi acorde o bursă.

Am scăpat din vedere să povestesc cum am cunoscut pe marele Rege. Eram de 6 ani cand la o serbare pentru copii aranjată în grădina palatului regal, am fost invitată cu mama mea şi cu micul meu frate. O sumedenie de copilaşi se jucau prin iarbă, pe urmă trecurăm toţi în marea sufragerie a palatului unde era întinsă o imensă masă încărcată cu tot felul de lucruri bune. Acolo Regele împreună cu Regina se ocupau cu plasarea copiilor, fiecare la locul lui la masă.Iată că mă zăreşte Regina şi mă cheamă să vin, ca să mă cunoască şi Regele. Eu, ca să ajung până acolo trebuia să fac un salt şi să trec peste o bancă de pluş, care sta în drumul meu. Ajungând în faţa Regelui, fac reverenţa de rigoare, însă, în acel moment, indispensabilii mei îşi luară adio şi mă pomenii cu ei jos, spre hazul celorlalţi copii. Regele schiţă un surâs plin de bunătate şi mă mângâiepe cap, în timp ce Regina mă prezenta: „Aceasta e mica artistă". Văzând perplexitatea în care mă aflam, mama care se afla în apropiere, mă înşfăcă în braţe şi mă duse într-o cameră alături spre a-mi aranja toalete, iar eu mă bosumflasem rău de tot, gata să plâng după această tragică întâmplare.

Tatăl meu se ocupa mult de mine, de studiile şi progresele mele şi în afară de muzică trebuia să mă ocup regulat de celelalte materii. Era un iscusit pedagog părintele meu şi această faimă a sa ajunse şi la urechile auguste ale regelui Carol, care hotărî ca educaţia micului principe Carol să-i fie cu totul încredinţată. Principelui Carol, principeselor Elisabeta şi Mărioara-Mignon, precum şi micului prinţ Nicolae şi mai târziu chiar principesei moştenitoare, le fu pe rând un destoinic şi mult apreciat maestru al limbii române.

Într-o seară am fost invitată să cânt la *Dimitrie Sturdza* pe atunci ministru, care era un mare înţelegător şi iubitor al lui Bach. Venerabila sa soţie, D-na Zoe Sturdza mi-a fost până la urmă o mare şi o bună protectoare. Asemenea mareului om de stat *Tache Ionescu* şi soţiei sale, engleză de origine şi muzicantă bună, le voi păstra cea mai pioasă amintire.

În copilăria mea am avut norocul de a fi întotdeauna înconjurată şi sprijinită în chipul cel mai mărinimos de oameni cu

https://biblioteca-digitala.ro

suflet înţelegător, acest lucru ajutând mult la dezvoltarea mea artistică.

Cu toate ocupaţiile mele cotidiene atât multiple pentru vârsta mea, eram însă un copil în adevăratul sens al cuvântului. Adoram păpuşile mele şi mă jucam cu o adevărată frenezie, mai ales aveam pasiunea de a învăţa felurite drame, care trebuiau să le joace păpuşile mele într-un mic teatru. Fratele meu Romulus mă seconda în toate în chip foarte credincios şi chiar consimţea şi el să renunţe la demnitatea de a fi persoană masculină, travestindu-se regulat ca jupânească cu bonetă pe cap, spre hazul meu şi al prietenilor noştri. La cea mai mică împotrivire i-ar fi mers rău, eu neştiind de glumă. Eram foarte straşnică în privinţa aceasta şi bietul băiat ştia de frica mea.

De câtva timp petreceam vacanţele la Sinaia, unde tatăl meu era chemat de familia regală, spre a fi în permanenţă cu micul principe Carol. Locuiam într-o vilă frumoasă unde aveam şi un pian, pus la dispoziţia mea de către colonia germană de acolo.Orele de exerciţiu erau dimineaţa şi de obicei pe la 11 ore se strecura binişor în odaie, aproape neobservat, marele prieten al meu Caragiale, care adora exerciţiile mele cotidiene. Caragiale locuia cu familia sa în vecinătate şi era un mare adorator al lui Beethoven.Ore întregi ar fi putut să asculte muzica aceasta divină; şi pentru Bach avea egală admiraţie. De altfel părea că jocul meu l-a inspirat, că într-o bună zi îmi închină nişte versuri.

În aceeaşi vară veni împreună cu părinţii săimicuţa violonistăminune Stefi Geyer, maghiară de origine, şi mi-aduc aminte de orele muzicale petrecute împreună la Castelul Peleş unde cântam des laolaltă în faţa Reginei noastre. Amândouă primeam păpuşile cele mai frumoase, iar într-o zi Regina se fotografie cu noi. Am dat împreună un concert de binefacerepentru colonia catolică de acolo, iar drept răsplată Regele ne-a trimis la amândouă câte o bijuterie de mare preţ. Câte daruri frumoase am primit eu din partea bunei Regine. Nu era an nou să nu-mi trimită rochii frumoase, păpuşi şi chiar câte o bijuterie preţioasă. Dar minunatul pian Bechstein! Buna Regină era raza de soare care mi-a luminat calea multă vreme. Bună era şi cu alţi artişti care meritau încurajarea. Îşi formase, muzicantă aleasă cum era, un quartet de coarde alcătuit din profesorii Dimitrie Dinicu (violoncelist virtuos), Edgard Dall'Orsa, violină primă, Dinicu Gheorghe A., violină secundă şi violonistul Loebel. Aceşti patru cântau regulat de patru ori pe săptămână la Regină, şi nu rar se aşeza ea la pian, făcând împreună muzică de ansamblu. Citea la perfecţie *la prima vista*, iar eu nu mă dezlipeam de lângă Regină, şi îi întorceam foile notelor. Îmi povestea de multe ori despre Clara

https://biblioteca-digitala.ro

Schumann şi Anton Rubinstein cu care a lucrat mult. În special vorbea cu dragoste şi admiraţie mare de Clara Schumann, soţia marelui compozitor. Pot să spun că Kinderscenen le-am studiat după indicaţiile Sale.

În iarna acelui an veni în ţară, pentru concerte, compozitoarea franceză *Cecile Chaminade* în faţa căreia interpretai una din cele mai bune compoziţii ale sale. Era o pianistă bună, însă avea o fire foarte puţin expresivă.

Mai târziu cunoscui pe *Moritz Rosenthal*, marele virtuos pianist, căruia Regina mă prezentă şi care mă ascultă în *Marea fantasie şi fugă în sol minor de Bach-Liszt*. Se entuziasmă mult de felul meu de a cânta şi îmi prezise un viitor strălucit. De la acest mare pianistam auzit pentru prima oară Carnavalul de Schumann, care îmi făcu o impresie covârşitoare. Am rugat mult pe profesorul meuca să-mi permită să-l studiez. Dar e greu, greu de tot, îmi spuse el, însă eu mă şi apucai de lucru, iar după câtva timp am fost în stare să-l cânt în faţa Reginei. Am avut atunci de înregistrat unul din cele mai mari succese ale mele. Bucuria Reginei şi a maestrului meu era fără margini. Acum se hotărâse plecarea mea în străinătate. Lipsca era locul de destinaţie, ca maestru Regina hotărî să mă trimită la marele pianist Alfred Reisenauer, pe care îl socotea ca pe cel mai genial dintre toţi.

La vârsta fragedă de 7 ani îmi fu dat să-l ascult la Ateneu pe acest artistfără seamăn şi îmi amintesc şi acum de entuziasmul delirant al publicului. Aşteptam înfrigurată momentul plecării mele şi mă pregăteam febril cu ajutorul bunuluimeu profesor Milde. Regele Carol îmi acordă o bursă pe 3 ani, iar ministrul instrucţiunii, pe atunci Spiru Haret, îmi acordă, asemenea, un ajutor. Înarmată şi cu câteva scrisori de recomendaţie din partea Reginei Elisabeta, către câteva personalităţi însemnate din Lipsca, Alfred Reisenauer, Iulius Blüthner, Dr. Lampe-Vischeretc., aşteptam ziua plecăriicare întârzia însă, din cauza că tatăl meu nu voia nici în ruptul capuluisă mă lase să plec fără cineva „în străini". După multă judecată şi dezbatere, fu găsită în persoana unei rude îndepărtate acea tovarăşă a studiilor mele.

Şi aşa într-o dimineaţă a lunii ianuarie, 1903, însoţită de tatăl meu şi de noua mea prietenă Georgeta Abodi plecai din Bucureşti. În utlimul moment, înaintea plecării trenului, sosi pe nerăsuflate un curier regal care îmi prezentă din partea Reginei o scrisoare cu urările cele mai calde şi o broşă de aur cu pietre de rubin. Era chiar numele de Carmen Sylva: „Pentru Aurica dragă ca să o poarte şi să fiu Eu întotdeauna lângă ea! De la Mama-Regina", aşa suna conţinutul bunei

https://biblioteca-digitala.ro

mele Protectoare. Şi trenul se puse în mişcare, despărţindu-mă pentru multă vremevde mama mea dragă şi de frăţiorul meu.

Era hotărât să trecem pe la Viena, unde am ajuns a doua zi seara. Pentru prima oară debarcamîntr-o metropolă şi se poate lesne închipui cu cât de mari aşteptări din partea mea. Nu departe de Südbahnhof am tras la un hotel, iar a doua zi devreme am pornit să cutreerăm Viena. Eram foarte impresionată de tot ce vedeam şi aşteptam cu înfrigurare seara, când avem să mergem la operă. După-amiază făcurăm o vizită unei prietene ale mele, care trăia în Viena cu părinţii săi, tatăl fiind general Feldmareschal în armata austriacă. Foaret iubitori de muzică, posedau un pian, care aparţinuse lui Liszt şi pe care fui rugată să-l încerc. M-am aşezat în faţa acestui pian isotoric şi cântai carnavalul de Schumann. Entuziasmul bătrânului general Debkerczeg nu mai cunoştea margini, şi fui sărbătorită spre bucuria părintelui meu.

La operă se juca Pique-Dame de Tchaikovsky cu mare acântăreaţă Emmi Destin şi avurăm norocul să vedem şi pe împărat. Franz Joseph asista în loja imperială cu o suită numeroasă şi strălucită.

A doua zi ne luarăm rămas bun de la frumoasa Vienă şi de la Nordbahnhof, pornirăm spre Germania. Trecurăm prin Praga şi prin pitorească Elveţie saxonă. Înspre seară trenul se opri în Dresda, care prezenta de asemenea un aspect din cele mai minunate, cu mulţimile de vagoane iluminate feeric, care pluteau pe Elba. La 9 seara, în fine, iată-ne la Lipsca. Hotelul unde aveam să locuimnu era depărtat, aşa că făcurăm drumul pe jos, însoţite de un träger, care ne ducea bagajele şi care ne făcu tot timpul teoriile luiNietzsche şi Schopenhauer, spre uimirea tatălui meu care nu se aşteptase la aşa ceva.

Primul nostru drum adoua zi fu la Conservator, spre a ne interesa despre maestrul Reisenauer, pe care însă nu-l puturăm afla acoloci acasă la locuinţa sa. Locuia într-o casă somptuoasăîn Waldstrasse, însă vizita noastră pică într-un ceas rău, tocmai atunci mama celebrului artist se îmbolnăvise greu şi fără speranţe de vindecare, aşa că nu puturăm pătrunde în locuinţă. A doua zi, după prânz, în fine avurăm norocul de-a fi admişi la marele pianist, care nu ne primi prea cordial. După ce citi însă scrisoarea Carmen Sylvei, trăsăturile feţei i se luminară şi începu să mă întrebe despre studiile mele. Nici de astă dată n-am ajuns să-i cânt şi examenul meu se hotărî pe ziua următoare, când maestrul avea clasa sa la Conservator. „Ce vrei să-mi cânţi?” mă întrebă Reisenauer, după ce fui introdusă împreună cu tatăl meu într-o mare cameră în care se afla

https://biblioteca-digitala.ro

un pian de concert Blüthner. „Ce doriţi, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin". „Die genze Literattur spielt Sie!" exclamă maestrul mirat. Atunci cântă Bach! Începui cu Marea Fantasie şi Fugă în sol de Bach-Liszt. Maestrul era fericit, încântat, surprins, mai ales de claritatea interpretării Fugei. „Încă ceva". Cântai din Schumann şi Chopin. Entuziasmat, marele pianist mă primi de-a dreptul în clasa sa de perfecţiune şi totodată, caz unic în analele Conservatorului din Lipsca, fui primită ca bursieră a institutului.

Pentru studiile contrapunctului şi fugei aveam ca profesor pe Emil Paul, un artist de o rară erudiţie, iar istoria muzicii o urmam cu profesorul Ktretzshmar, cunoscut muzicograf.Cursul lui Reisenauer era de două ori pe săptămână, în clasă având ca şi colegi peste 40 de elemente pianistice, din toate continentele.

Spre surprinderea mea, primirea mea de către ceilalţi colegi de clasă fu cât se poate de caldă. Vestea examenului meu în faţa maestrului se răspândise repede. Era un deliciu să asişti la asemenea lecţii, cum le făcea marele pianist, pentru care prinsei o admiraţie şi o dragoste care se apropia de idolatrie.

Ne cânta din toţi compozitorii, aşa cum numai „el" ştia să cânte şi totul fără note, având o memorie minunată. Lecţiile le făceam în sala de concert a Conservatorului, unde pe scenă erau aşezate două piane de concert Blüthner şi o orgă mare. Rând pe rând elevii se perindau în faţa pianelor cu mai multă sau mai puţină emoţie, maestrul fiind extrem de sever, le oprea pe loc la cea mai mică greşeală.

După primul meu debut în faţa clasei, toţi colegii mei mă înconjurară felicitându-mă cu entuziasm, spre bucuria maestrului meu, care se şi hotărî să mă pună să cânt la o producţie a Conservatorului. Aceste producţii aveau loc o dată pe săptămână şi erau foarte frecventate de publicul muzical al oraşului Lipsca. La o asemenea producţie mă auzi şi marele artist Carl Reinecke, care mă îmbrăţişă entuziasmat de felul cum am interpretat un concert de Bach, cu o cadenţă de a sa. Eram acum o mică celebritate a şcolii "Reisenauers Kleine", cum îmi spuneau toţi. Împlinisem 14 ani şi eram cea mai tânără dintre toţi colegii mei din clasa Reisenauer.

Mult am să mulţumesc şi omului cu suflet ales care a fost Iulius Blüthner, care mi-a pus la dispoziţie în mod dezinteresat un pian de concert pentru a exersa. Asemenea familiei C. Lampe-Visher, unul din directorii *Gewandhausului* care asemenea mi-a dat posibilitatea de a audia regulat şi în mod gratuit minunatele concerte din această sală, care se dădeau sub direcţia genialului Arthur Nikisch. Aceste concerte n-aveau seamăn pe lume, erau ideale ca execuţie, orchestra era un

https://biblioteca-digitala.ro

suflet, o singură fiinţă care asculta la cel mai mic gest al marelui animator, pe care îl avea în frunte.

Împreună cu prietena mea Georgeta locuiam într-o pensiune, nu departe de Biserica Sf. Toma, unde fusese pe vremuri cantor şi organist J.S. Bach. Tatăl meu plecase după ce văzu că totul e bine şi eu sunt în mâinile cele mai bune. În pensiune unde stam, locuia încă soţia compozitorului Gheorghe Dima împreună cu fiica sa. D-na Maria Dima, care poseda o voce rară de alto, o adevărată „voix d'or"cum rar se aude, venise să-şi perfecţionezearta sa la vestita pedagogă de canto Augusta Götze*(Gőße)*. Mă împrietenii repede cu fiica sa şi tot acolo legai o strânsă prietenie, care avea să dureze toată viaţa mea, cu Gertruda Sauer, o tânără cântăreaţă care asemenea lucra cu celebra maestră. Noi trei, Gertruda, Georgeta şi cu mine, eram nedespărţite, „das Kleeblatt" cum ne porecliseră ceilalţi.Mă deşteptam dimineaţa în sunetele înalte şi cristaline ale prietenei mele Trudchen, căreia îi răspundeau dintr-o altă odaie notele joase de violoncel ale vocii D-nei Dima. Mă aşezam şi eu la pian pentru a-mi face exerciţiile regulate. Noi trei eram muzicantele şi stricam liniştea matinală a celorlalţi locatari, care însă numurumurau în contra niciodată.

Într-o seară, am fost chemată la *Agusta Götze*care auzise vorbindu-se de mine şi dorea să mă cunoască. Era o serată muzicală la care se produceau câteva din elevele sale celebre deja de pe atunci. Am cântat şi eu şi am avut mare succes. Erau de faţă şi câteva somităţi muzicale ca: La Mara (Lipsius) vestita muzicografă şi prietenă a lui Liszt, compozitorul Renzo Bossi, pe atunci încă foaret tânăr şi în ultimul an de studiu la Conservator, şi alţi critici muzicali, profesori universitari. Bătrâna maestră fusese una dintre prietenele lui Liszt şi sala ei de muzică era plină de amintiri de-ale marelui artist. Petrecuse multă vreme la Weimar în apropierea sa intimă, din care făcea parte şi marele duce Alexandru. În afară de aceasta,era o foarte cunoscută şi mult apreciată scriitoare (printre alte lucrări, completase drama „Demetrius" de Schiller, lucrare care atrăsese atenţia lumii intelectuale asupra sa).

Mergeam mult la concerte, căci abundau sălile de concert, şi la operă asemenea. Prima mea impresie covârşitoare am avut-o ascultând Meistersinger von Nürenberg de Richard Wagner. Şi azi o consider ca cea mai desăvârşită dintre operele lui Wagner. Dintre toate concertele, minunatele simfonice din Gewandhaus le asteptam întotdeauna cu nerăbdare. Aceste concerte erau în fiecare joi, iar repetiţiile generale, la care asista tot publicul adevărat muzical şi intelectual al oraşului, se făceau miercuri dimineaţă. Primul concert la care am asistat s-a dat cu concursul Herminei Bosetti, cântăreaţă cu

https://biblioteca-digitala.ro

renume mondial şi cu pianista Anna Schytte (fiica compozitorului), în program mai era simfonia în la minor de Mendelssohn şi câteva fragmente din Romeo şi Julia de Berlioz. Era o revelaţie pentru mine tot ce auzeam, afară de pianistă care avea un joc rece şi un tuşeu prea minuscul pentru marea sală a Gewandhausului. Sâmbătă mă duceam regulat la motetele din Biserica Sf. Toma care aveau loc regulat între orele 1 şi jumătate şi 2 după-amiaza. Corul micilor elevi al şcolii de cantori de la Sf. Toma îţi făcea impresia unui cor îngeresc şi te minunau cât de neasemuit de frumos puteau interpreta muzica religioasă de Palestrina şi Bach, cum şi alţi vechi compozitori. La mijloc era de obicei un solo de orgă executat cu artă neasemuită de organistul K. Straube.

Lipsca mai avea pe atunci încă un organist faimos: pe Homayer, căruia avui cinstea să-i fiu câtva timp elevă la Conservator. Exprimându-mi dorinţa mea de a învăţa orga cu dânsul, se uită cu un fel de suprindere la statura mea mică, îmi spuse compătimitor: „Mit disen kurzen Beenen wollen Sie Orgel spielen?" (Cu picioarele astea scurte vrei să cânţi la orgă?). Lucru ce nu l-a împiedicat după câteva lecţiuni, de a-mi prezice că voi fi o organistă virtuoasă de seamă, şi insistă mult ca să nu părăsesc acest instrument.

Nu trecu mult şi fui invitată să mă prezint în faţa marelui Nikisch, care ţinea să mă asculte. Era hotărâtă o dimineaţă în sala *Gewandhaus*, unde maestrul avea o repetiţie. Bucuria mea era mare, să cânt în minunata sală şi în faţa acestui „zeu" al muzicii. În afară de membrii orchestrei se aflau în sală mulţi tineri dirijori, discipoli ai maestrului, aşa că am avut şi o asistenţă selectă în faţa căreia trebuia să cânt. Nikisch tocmai terminase probaşi îmi veni înainte spunându-mi: „Schon so lange wollte ich Sie hören, mein Merzchen!" mă conduse pe scenă şi mă aşezai la un Blüthner de concert. Am cântat Bach şi Brahms, şi se vede că am fost foarte inspirată de tot anturajul meu şi mai ales de demonica personalitate a maestrului. Căci acesta era plin de entuziasm, după audiţie. Asemenea şi auditorii. Statutele acestei instituţii de concert nu permiteau însă ca aşa zişii copii minune să cânte în concertele sale, aşa că din această cauză, cu toate că Nikisch voia să treacă peste acest punct şi să mă facă să cânt sub direcţia sa, nu se putea realiza acest vis frumos. Însă şi după aceea, întotdeauna m-am bucurat de atenţia lui Nikisch care urmărea cu mare interes dezvoltarea mea artistică.

Printre colegii mei de clasă erau elemente de valoare ca: *Anatol v. Roessel* din Odessa, elev mult simpatizat de maestru. De asemenea A. Eisele, o tânără elveţiană, Walter Pfitsher excelent pianist şi muzician de rasă, văr al celebrului compozitor A. Pf. Wily

https://biblioteca-digitala.ro

Eisemezer, D-na Prof. Clemens (Pembaun), O. Reller, A. Rheinhold şi alţii.

Urmează un an de studiu intens în vederea examenului de încheiere a studiilor mele muzicale. Începuseră repetiţiile cu orchestra Conservatorului. Rând pe rând se perindau absolvenţii diferitelor clase, unii destul de interesanţi. În anul şcolar precedent două „stele", una de cânt iar alta pianistică, apărură pe scena Conservatorului din Leipzig:Frieda Gerhard, mult protejată şi mai târziu nedespărţita prietenă a lui A. Nikisch, care îşi schimbă prozaicul nume de Frieda în Elena Gerhard, nume devenit pe urmă celebru în arta cântului german, şi Paula Hegner, o tânără pianistă, elevă a Profesorului Teichmüller, cu talent mult promiţător, plin de poezie şi romantism, din nefericire nefavorizat de împrejurări spre a ajunge la perfecţionare deplină.

În anul 1905, în 6 aprilie, în fine, debutez cu concertul al II-lea de Liszt la examenul meu final. În program, afară de mine, care încheiam concertul (ca număr de atracţie), mai cânta *Catarina Bosch*, violonistă de mare talent, elevă a lui Hans Sitt, şi *Betty Aschkenasy*, o colegă de-a mea. Succesul concertului de Liszt a fost enorm. Reisenauer mă îmbrăţişează cu lacrămi de bucurie şi cu vorbele: „Es war eine Gewandhausleistung, ein Auferlebey meine Jugend". Hans Sitt, dirijorul orchestrei mă strânge în braţe emoţionat. *Augusta Götze îmi înmânează o bijuterie*, *o broşă, cu cuvintele*: „Auch Liszt, mein unvergesslicher Freund, hatte es nicht vollendeter gespielt". A doua zi am fost chemată să cânt în argatul „Mignon" cu renume mondial, de către inventatorul acestui aparat, Popper. Jurnalele scriu în mod elogios despre debutul meu, despre care se interesează toată lumea muzicală din Leipzig.

La câteva săptămâni cânt, fiind angajată în două oraşe în apropieea Leipzigului. Iar în iunie îmi iau rămas bun de la maestru şi şcoală, plecând spre locul de viligiatură Râşnov unde fac prima cunoştinţă cu micul frate nou-născut, Ovidiu. Acolo, în urma insistenţelor lumii aflată în acea localitate, dau un reuşit concert, care stoarce chiar lacrimi de emoţie publicului.

În vara aceasta lucram mult contrapunct şi fugă, căreia îi dedicasem toată iubirea şi tot interesul. În acest timp sunt în tratative cu Viena pentru un concert la *Musikverein*.

În toamnă, la reîntoarcerea mea în Bucureşti, dau un *concert la Ateneu*, la care asistă familia regală şi un mare număr de oameni pricepători în artă. Ultima pensiune unde locuiam în Lipsca, era situată în Piaţa Dorothea. Locuiam într-un fost somptuos palat al unei favorite a faimosului rege al Saxoniei, August cel Tare.

https://biblioteca-digitala.ro

Legenda spune că era un bal al curţii din Dresda, regele rupe, din greşeală, evantaiul acestei prinţese şi galant cum era din fire, îi dărui la Leipzig acest palat, care într-adevăr avea forma de evantai deschis. Ziarele vorbesc ca de cel mai senzaţional eveniment muzical. După concert, Regina Carmen Sylva îmi înmână un splendid ceas de aur împodobit cu diamante şi având un lung lanţ de perle cu aur.

Plec din nou la Leipzig, unde urmez încă în particular cu iubitul meu maestru Reisenauer, în vederea pregătirii programului concertelor mele. Afară de aceasta, urmez cursul de orgă al Profesorului Homeyer.

Locuiam la D-şoara Clara Schmidt (Tante Clara, cum o numeam noi cu dragoste), o ditamai persoana în vârstă mai înaintată, care într-adevăr merita toată iubirea tinerelor sale pensionare. Acolo am cântat pe un pian aparţinând lui Mendelssohn, pe care familia îl păstra cu mare sfinţenie. De altfel casa era împodobită cu obiecte vechi, preţioase amintiri din trecut.

În acest timp cunosc pe compozitorul polonez *Francisk de Brzezinsky*, care fiind în ultimul an de copoziţie al Prof. Zöllner, se făcu dintr-o dată cunoscut prin unele lucrări pianistice de mare valoare. De o aleasă cultură, aristocrat polonez, un rafinat în artă (în afară de muzică mai profesase şi avocatura la Paris), acest artist superior mi-a lăsat amintiri neşterse. O afectuoasă prietenie se legă între omul matur şi copila de 15 ani. Şi într-o bună zi îmi aduse Variaţiunile pe o temă proprie (o minunată compoziţie), spre a le lucra. În 15 zile fură gata. Le-am cântat şi le cânt încă în concertele mele întotdeauna cu entuziasm. Încântat de felul cum le-am interpretat, compozitorul îmi dedică *Tryptic Preludiu* şi *Fuga în do major* premiat apoi la Lemberg cu premiul Chopin, o grandioasă lucrare. Afară de aceasta îmi mai aduse o grandioasă lucrare*"Polonische Suite*", din care Scherzo-ul plin de vervă fină şi cel mai autentic colorit naţional polonez, îmi procură un adevărat deliciu muzical.

Nedespărţiţi prieteni ai compozitorului polonez: Sandor Vas – excelent pianist ungur, Mrs. Brunton, Miss Cooper (muziciană eminentă) – amândouă australiene, completează în curând cercul de cunoştinţe simpatice. Mai adaug pe Miss Harling, o frumuseţe din Adelaide (Australia).

Buna „Tante Clara" avea o nepoată artistă pictor, Suze, cu care ne împrietenirăm repede. Serile de mai, serile când luna lumina liniştită piaţa înconjurată numai de copaci, iar dintr-o grădină porneau glasurile studenţilor care intonau cântece, îmi vor rămâne întotdeauna în suflet.

https://biblioteca-digitala.ro

În fiecare duminică ne strângeam când la mine în pensiunea mea (Dorotheenplaz 3), când la Miss Ethel Cooper, spre a face muzică de cameră. Sandor Vas trecea de la pian la violoncel, pe care îl mânuia cu destulă îndemânare, iar D-ni Asmus şi Feineth- vioară şi violă. În acest timp mi se fac propuneri pentru un concert la Viena. Deşi dorinţa lui Reisenauer era ca sa-mi încep lansarea cu Berlinul, Viena însă întotdeauna era un punct de atracţie artistică pentru mine, şi aşa înarmată cu câteva scrisori de recomandaţie, plec împreună cu nedespărţita mea tovarăşă Georgeta.

La Viena ne aştepta tatăl meu, venit anume pentru concert de la Bucureşti. D-na prinţesă *Caterina Ghika*, soţia ambasadorului nostru de acolo, organizează pentru mine o recepţie splendidă. Aproape toată aristocraţia vienezăfiind de faţă, între altele principesa de Lichtenstein, prof. Door de la Conservatorul din Viena etc. Am cântat mult Beethoven şi Bach, asemenea şi Brahms. Primirea a fost strălucită. A doua zi mi-am dat Concertul la *Musikverein*.

Tot timpul nedespărţit de mine a fost Boesendorfer, celebrul fabricant de piane, un bătrân „mecenat" de o rară nobleţe sufletească, pe care îl entuziasmase într-atât de mult cântecul meu, încât îmi trimisese la Hotel Post, unde locuiam, un piano mare de concert pe care îmi făceam exerciţiile pregătitoare pentru concert. Fără să aibă cea mai mică pretenţie pentru o oarecare taxă de chirie şi transport. „Sie erinnern mich an den jungen Liszt" îmi spunea întruna cu admiraţie în timpul concertului. Presa a fost foarte entuziasmată, aşa că acest prim debut în metropola austriacă, a fost cât se poate de promiţător.

După puţin timp plec la Berlin spre a cunoaşte pe celebrul impresar al Firmei Wolf, Fermio [?], care primind din partea maestrului Reisenauer o strălucită scrisoare de recomandaţie privitor la mine, mă priveşte foarte bine şi îmi promite aranjamentul unui concert pentru viitoarea stagiune la Berlin. Între timp, cânt în unele oraşe de provincie, care îmi aduc oarecare venituri materiale. În vacanţa mare îmi iau rămas bun de la Lipsca, prietenele mă conduc la gară şi plec spre ţară.

Ca de obicei lunile de vară le petrec în Ardeal, unde totuşi lucrez mult în vederea concertului.

La Bucureşti dau un concert în faţa unui numeros public şi în prezenţa curţii regale. Mai îmi dau concursul într-un concert simfonic dirijat de *D. Dinicu* şi o dată cânt într-un concert de muzică de cameră dat de Quartetul Carmen Sylva, pe atunci format din: Rudolf Malcher (I vioară), Bernard Metzner (II), Ian Skohertic (viclă) şi D. Dinicu (violoncel).

https://biblioteca-digitala.ro

De multe ori cânt în faţa Carmen Sylvei care se entuziasmează de programele mele realizate.Fac cunoştinţa Principesei Sophie de Wied, viitoarea regină şi de scurtă durată a Albaniei. O persoană de o rară distincţie şi de o aleasă cultură muzicală.

Plec din nou în Germania, de data aceasta însă fără buna mea Georgeta, mijloacele materiale nemaiîngăduind părinţilor mei ca să mai fiu însoţită de cineva. Cu mare greutate mă hotărăsc la acest sacrificiu. De data aceasta mă instalez în Berlin, unde mă primeşte prietena mea Gertruda. Un schimb de mediu muzical îmi este necesar, Berlinul fiind cetrul muzical al lumii. Imediat îmi găsesc multe reaţii importante. Sunt învitată prin recomandaţia principesei Sophie de Wied la principele Henckel von Donnersmark, unde în somptuosul palat din Pariserplatz, somităţile muzicale cele mai mari ale Berlinului şi ale străinătăţii, Curtea Imperială şi tot ce era mai ales intelectual îşi dau întâlnire. Invitaţia îmi sosi într-o dimineaţă, printr-o scrisoare din partea principesei de Donnersmark, prin care sunt întrebată dacă aş fi dispusă şi sub ce onorar aş vroi să cânt la o serată muzicală în palatul său. Audiţia mea să nu dureze mai mult de 20 de minute, fiind programul foarte bogat. Răspunsul meu a fost desigur foarte repede dat şi condiţiile de onorar, cum îmi închipuiam eu (pe atunci 100 de mărci era o sumă destul de însemnată), iar potrivite cerinţelor mele. Serata muzicală fu într-adevăr demnă de relevat. Mai întâi primirea oaspeţilor, care se perindau pe scara de marmură a palatului, unde aproape pe ficare treaptă era postat câte un paj în bogate costume cu armurile casei Donnersmark, primeau şi conduceau invitaţii până sus, fiind acolo primiţi de mareşalul palatului. Era mai multă ceremonie decât la unele curţi regale. Sala cea mare din marmură roză cu enorme gobelinuri, fiind înţesată de lume.

Începe Vecsey celebrul violonistcu tradiţionalul program virtuos, urmează violoncelistul Heinrich Grünfeld, iar o celebritate berlineză, renumit nu numai prin talentul său violoncelistic, dar şi prin glumele şi ghiduşiilesale pline de vervă care distrau enorm pe imperialul său prieten, kaiserul Wilhelm al II-lea. În timpul acesta principele Henckel de Donnersmarkun impozant moşneag de 80 de ani, înalt şi drept ca un brad, cu o enormă barbă albă, care o purta ca o podoabă pe pieptul său atletic, dădea semnalul aplauzelor. Asemenea şi principesa, o persoană vioaie ca argintul viu, tânără încă faţă de impunătorul său soţ, care fiind o contesă Mura [?], era a doua soţie a principelui. Căsătoria lor a avut un şir de peripeţii romantice. Prima soţie a prinţului fu celebra şi frumoasa dansatoare Paiva.

https://biblioteca-digitala.ro

După aceste numere muzicale veni şi rândul meu. De la primele acorduri, şoaptele care se auzeau înainte tăcură şi lumea asculta cu mare reculegere. Am cântat mult Chopin şi Brahms. Lumea izbucni la sfârşit în aplauze frenetice, iar principesa sculându-se de la locul său veni la mine şi îmbrăţişându-mă îmi zise: „Sie waren der Stern meines heutigen Programs." Ceilalţi artişti mă felicitară foarte sincer, iarHeinrich Grünfeld izbucni: „Herzgott, spielen Sie schön mein Kind!"După aceasta urmă un copios bufet servit în talere de argint greu.

A doua zi primii de la principe un plic cu onorariul, însă dublat, adică 200 de mărci în loc de 100, semn că cântatul meu a mulţumit înaltele feţe.

Nu mult după această memorabilă serată a avut loc primul meu concert la Berlin, în sala Bechstein, sala favorită a maestrului Reisenauer. În faţa unei săli destul de populate şi în faţa întregii prese berlineze am cântat în cea mai bună dispoziţie şi fiind primită în mod excepţional de călduros. După ultimul număr al programului: 3 capricii de Paganini-Liszt (între care şi Campanela), publicul mi-a făcut adevărate ovaţiuni, silindu-mă să cânt două bisuri în plus. Presa m-a primit excepţional de bine în frunte cu faimosulcritic berlinez Leopold Schmidt, care mi-a închinat rândurile cele mai elogioase. Puteam fi foarte mulţumită cu primul meu debut în metropola Germaniei.

În fiecare sâmbătă cântam la perechea princiară Sophie de Wied, unde am cunoscut pe marea cântăreaţă LilyLehmann, pianistul compozitor Xaver Scharwenka, Iassny Barmas, Ossip Gabrilovitsch (celebru pianist rus) şi alte persoane marcante ale Berlinului.

Regulat în fiecare lună plecam la Lipsca pentru a cânta programele mele maestrului Reisenauer, care mă primea întotdeauna cu bucurie mare. Lecţiile sale le luam în locuinţa sa, Waldstrasse 3/2 unde se întruneau elevii săi credincioşi. Maestrul demisionând din postul său de la Conservator, în urma neînţelegerilor ivite cu prilejul turneelor sale recente în America, care erau întotdeauna de lungă durată. Prin retragerea maestrului de la Conservator, s-a cauzat o pierdere ireparabilă şcolii. Într-una din afectuoasele mele scrisori, între altele mă invită să vin la lecţiile sale: „ca pildă pentru ceilalţi elevi ai săi".

Incomparabile erau lecţiile sale; cu o vorbă de spirit ştia să dea caracteristica unei interpretări, iar când se aşeza el însuşi la pian, rămâneai fermecat, hipnotizat sub puterea magică a mâinilor sale minunate. După o asemenea lecţie mi-a dăruit fotografia sa cu dedicaţia: „Zur Erinnerung an eine Stunde in Konzert form oder besser gesagt einem Konzert in Stundenform!", calificând cu aceste

https://biblioteca-digitala.ro

cuvinte execuţia programului care l-am cântat în acea memorabilă zi de 7 iunie! Cine ar fi crezut că a fost ultima dată când l-am văzut şi auzit pe incomparabilul maestru!

În aceste călătorii eram întotdeauna întovărăşită de devotata me aprietenă Gertruda, pentru care asemenea ore muzicale însemnau un deliciu.

La Berlin locuiam într-o mare pensiune pe Pottsdammerstr. Prima dată ne instalaserăm în Nollendorfstrasse, dar am schimbat domiciliul împreună cu proprietara pensiunii. Stam sus de tot la ultimul etaj şi mi-aduc aminte că vasta odaia noastră avea mobilierul cel mai uriaş ca dimensiuni, ca o ironie fină faţă de minusculele locatare (prietena mea şi cu mine). Când trebuia să ne scoatem ceva din garderobă, eram nevoite să ne urcăm înăuntru, aşa că dispăream complet ca într-o casă. Un frumos pian, tot Blüthner era la dispoziţia mea. Şi mai aveam afară de mine vecine muzicante. O celebritate a cântului cântăreaţa E. Holsten din Kopenhaga, cu dimensiuni colosate atât trupeşti cât şi ale vocii, ne făcea deliciul cu trilurile ei de privighetoare. De altfel, era şi numită de compatrioţii săi ”Fra Triller”! Într-o zi sunt poftită la ceai la Xaver Scharwenka, unde am făcut cunoştinţa întregii şi numeroasei sale familii. Soţia sa, o rusoaică, îmi inspira multă simpatie, iar fiicele sale, frumoasa Isolda, şi sora ei mă inconjurară îndată cu cea mai drăgăstoasă prietenie.La masă, pe care o prezida veselul maestru Xaverfăcui cunoştinţa reputatului pianist şi compozitor, fost elev al maestrului A. Reisenauer, Sergei de Bortkiewicz, un credincios amic al casei Scharwenka. După masă, trecurăm în salonul de muzicăal maestrului şi fui rugată să cânt. Mi-aduc aminte şi acum cu câtă reculegere religioasă m-au ascultat. Nici lumina electrică nu a fost permis să se aprindă ca nimic să nu conturbe”die Stimmung”. După o serie de bucăţi, terminând, am avut mulţumirea sufletească de a vedea atât pe maestru cât şi pe ai săi, adânc emoţionaţi. Cu glasul vibrând de emoţie, maestrul Xaver îmi spuse strângându-mi mâinile: „Sie sind schön jetzt trotz Ihrer grosser Jugend, eine grosse Künstlerin! Sie spielen unvergleichlich schön”.

Principesa Sophie de Wied mă invită să cânt la Lyceum Club, societate patronată de împărăteasaAugusta Victoria. Cu o oră înainte primesc din partea principesei un enorm buchet de roze şi garoafe albe. În faţa unei alese aristocraţiiam cântat şi am avut o primire entuziastă. Tot acolo am cunoscut pe excelenta pianistă ungară Zolanda Merö şi pe Egenieff (baronul Kleidorf) o rudă apropiată a principesei Sophie.

Viaţa intensă a uriaşei metropole germane mă prinde în întregul ei; nu există concert la care să nu fiu şi eu, căutând ca prin

https://biblioteca-digitala.ro

audierea marilor artiştisă profit cât maimult. Însă pentru mine, incomparaţia rămâne ca pianist maestrul meu Reisenauer.

Aici am auzit des pe Ferucio Busoni atunci în apogeul arteisale, care auzindu-se vorbind despre mica mea persoană, mă invită la ceai. Din motive care nu mi le mai amintesc, n-am putut să urmez invitaţiei, aşa că n-am mai avut prilejul să abordezpersonal extrem de interesanta persoană care a fost Busoni.

Marele rege al vioareiEugen Ysaya, Conrad Aseforge Bauer, Kubelik, A. Schnabel (pe atunci în evoluţie încă) şi alţi mulţi se perindarăpe scenele diferitelor săli de concert.

Orchestra filarmonia e impresionantă sub bagheta magică a vrăjitorului Artur Nikisch, care în fiecare seară de concerte dirijează 10 concerte la Berlin.

Împrejurimile Berlinului erau demne de vizitat. Într-o zi, împreună cu prietena mea pornii să vizităm Castelul din Charlotteburg, în al cărui mausoleu dormeau somnul de veci regele Wilhelm şi încântătoarea regină Luiza, îmăraţii Wilhelm I şi Frederic cu împărătesele lor. Era ceva mistic în felul cum lumina cădea peste marmurele albe împărăteşti, când mov, când roz, când de un galben şters. Toate aceste efecte de lumină erau datorită vitrourilor mari colorate. Castelul propriu-zis nu prezenta prea mare interes de ordin artistic. Dar unele plafonuri din stuc şi lemn împodobite cu picturi şi unele piesedin puţinul mobilier rămas.

Din nefericire n-am avut prilejul niciodată să vizitez celebrul Sans-Souci de la Potsdam, În schimb cutreeram frumoasele localităţi: Wannsee, Müggelsee cu imensele lor lacuri, pe urmă mult lăudatul Grünewald, care mie, fie zis în treacăt, nu mi-a făcut prea mare impresie, fiind probabil prea răsfăţată cu minunatele privelişti ale pădurilor noastre seculare. Ce mă impresiona pe mine era pulsaţia intensă a uriaşului oraş.

Aveam deja un anumit cerc de adoratori muzicali, deşi colegialitatea încântătoare pe care o găseamla Leipzig, lipsea aici pe de-a-ntregul. Mă împrietenii întrucâtvacu tânărul celebru, pe atunci violonistul Florizel de Reuter. Mama sa, care purta încă mult pretenţiosul nume de „Grace” (deşi nu-l merita în niciun chip), era o fervent admiratoare a mea. Pe bietul său copil însă îl exploată într-un fel neobişnuit. Cred că acest lucru a dăunat mult pentru viitor, tânărului şi talentatului violonist.

Mai cunoscusem încă o foare tânără şi pe atunci foarte apreciată violonistă, Carlota Stubennauch. Fraţii Prill, celebrul flautist, violonistul şi bine cunoscutul dirijor, de asemenea nu lipseau de la după-amiezilemuzicale organizate de prinţesa de Wied, în locuiţa sa.

https://biblioteca-digitala.ro

Principesa locuia pe atunci cu soţul său – principele Wilhelm, un apartament luxos chiar peste drum de celebra Hochschule din Charlottenburg. Acolo ne strângeam cu toţii sâmbăta la ora 5 şi făceam muzică bună, Pianistul Emil Frey, un om de o frapantă frumuseţe, Ossip Gavrilovitsch despre care am mai vorbit, un „gentleman accompli", asemenea bunul şi jovialul Issa Barmas, reputatul pedagog al vioarei, mai târziu maestrul fratelui meu Romulus, cu micul său elev Mitja Itis, un formidabil talent, care din nenorocire nu a ajuns la dezvoltare completă, cu toţi şi alţi încă formau un cerc entuziast şi interesant.

La o seartă din palatul Donnersmark, Pariser Platz, unde am fost chemată spre a cânta şi eu pe lângă Veczey, violonist cunoscut, şi Iulia Culp, celebra cântăreaţă, fac cunoştinţe principelui de coroană al Germaniei, Wilhelm, care e foarte încântat de moartea mea. Supeul care urma, fu servit pe talgerede argint greu. Honorariul pentru debutul meu a fost cu adevărat princiar şi de astă dată.

Câteva zile frumoase de vară le petrec în faimoasa „Spreewald", unde toată ziua sunt în excursie pe apă împreună cu prietena mea şi cu cunoscuţi din Cottbus. Acolo aflându-se despre prezenţa mea, sunt solicitată a da un concert cu orchestra. La acest concert îşi dă concursul şi prietena mea cântând cu glas cristalin o arie de Mozart şi câteva lieduri. Foarte amuzant faptul că orchestra era militară, însă condusă de un desăvârşit muzician, Dl. Wilde. Succes mare şi flori multe. După aceasta plec spre ţară, unde cânt la Carmen Sylva cu ocazia primirii strălucitului oaspete al curţiinoastre, principele de coroană a Germaniei, care din nou pare foarte entuziasmat de felul meu de a cânta. [...]

https://biblioteca-digitala.ro

CENTENAR

Un important jubileu:
CENTENAR ION DUMITRESCU
- compozitor, profesor universitar emerit, dirijor –

AL. I. BĂDULESCU

Luni 20 mai a.c., s-au împlinit **100 de ani** de la naşterea compozitorului, profesorului universitar emerit şi dirijor **ION DUMITRESCU**, personalitate fascinantă a muzicii româneşti din cea de a doua jumătate a sec. XX.

A văzut lumina zilei într-o familie de intelectuali, în străvechea aşezare vâlceană Oteşani.

Încă din anii şcolii primare, elevul Ion Dumitrescu a dovedit talent şi preocupări pentru studiul artei sonore. Dând curs acestei evidente vocaţii, începând din anul 1925, şcolarul Ion Dumitrescu este admis la Seminarul din oraşul Râmnicu-Vâlcea, localitate adesea numită **"Ierusalimul Ţării Româneşti"**. Desăvârşirea pregătirii sale muzicale a avut loc, în perioada 1933 – 1940, la Conservatorul de Muzică din Bucureşti. Aici, a beneficiat de excepţionala îndrumare a renumitelor personalităţi marcante ale creaţiei şi pedagogiei muzicale naţionale: Faust Nicolescu, Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Ionel Perlea, Silvio Florescu ş.a. Ulterior s-a perfecţionat în tainele complexe ale ştiinţei şi artei compoziţiei muzicale, cu **acad. Mihail Jora, pe care genialul George Enescu îl aprecia „un excepţional pedagog şi un excelent compozitor"**.

Urmând exemplul distinşilor săi înaintaşi, tânărul muzician se dedică, începând din 1940, nobilei activităţi didactice, iniţial în calitate de profesor de muzică la Liceele „Gh. Lazăr", „Matei Basarab" şi Liceul Militar din Capitală, iar din anul 1944 şi până în 1979, în învăţământul muzical universitar, cu deosebire la catedra de armonie, contrapunct, forme muzicale, compoziţie din cadrul prestigiosului Conservator bucureştean (unde în anii 1951-1952 a fost decan şi în perioada 1956 – 1979 a fost şi şef de catedră). Mulţi dintre foştii săi

https://biblioteca-digitala.ro

studenţi au deventit nume sonore în viaţa muzicală din ţară şi din străinătate: Viorel Cosma, Vasile Tomescu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Vasile Donose, Gh. Firca, Mircea Neagu, Constantin Romaşcanu, Liviu Glodeanu, Vasile Timiş, Dan Constantinescu, Remus Georgescu, Vasile Dinu, George Draga, Stelian Olariu, Ursu Anghel Emilian ş.a.

Pe lângă această prestigioasă activitate didactică, între anii 1940 – 1947 muzicianul Ion Dumitrescu s-a aflat, în calitate de dirijor şi de compozitor la Teatrul Naţional din Capitală, timp în care a compus muzică de scenă pentru mai bine de 60 de reprezentative lucrări dramatice – din repertoriul universal şi naţional, înscrise în programele stagiunilor primei scene dramatice româneşti, pe care le-a dirijat seară de seară. Iată numai câteva exemple: *Hamlet*, *Noaptea Regilor* şi *Regele Lear* - W. Shakespeare, *Don Juan*, *Burghezul Gentilom* şi *Şcoala Femeilor* - Molierre, *Cezar şi Cleopatra* - Bernard Shaw, *Mincinosul* - Carlo Goldoni, *Ifigenia în Taurida* – Goethe, *Don Carlos* – Fr. Schiller, *Vlaicu Vodă* – A. Davila, *Lucreţia Borgia* – Victor Hugo, *Coana Chiriţa* – Tudor Muşatescu, *Luceafărul* – Mihail Eminescu, *Oedip Rege* – Sofocle, *Revizorul* – Gogol, *Apus de Soare* – Barbu Ştefănescu-Deleavrancea, *Înşir-te* mărgărite – Victor Eftimiu ş.a.

Dar cea mai importantă activitate în care ilustrul muzician Ion Dumitrescu s-a dedicat, cu întreaga sa forţă şi exemplar profesionalism, a fost, încă din anii studenţiei, compoziţia muzicală. O seamă de opusuri din domeniile: **Muzicii simfonice** (*Cele Trei suite pentru orchestră*, *Două piese pentru orchestră*, *Poemul pentru violoncel şi orchestră, Simfonia I în Fa major, Preludiu simfonic, Concert pentru orchestră de coarde, Suita simfonică „Muntele retezat", „Simfonieta în Re major" ş.a.),* **Muzicii de cameră** *(Sonata în La major pentru pian, Suita în stil vechi pentru violă şi pian, Sonatina pentru pian, Cvartet de coarde nr. 1 în Do Major),* **Muzicii corale** *(Mărăcinul pentru cor mixt), Cântece şi coruri pentru copii etc.* **Muzicii vocale** *(Patru cântece pentru voce şi pian, Zece cântece aromâneşti pentru voce şi pian)* şi cu deosebire **Muzicii de film** (*Grădinile Capitalei, Pădurea Îndrăgostiţilor, În sat la noi. Nepoţii gornistului. Brigada lui Ionuţ, Desfăşurarea, Muntele Retezat* etc.) fac parte din patrimoniul artistic românesc. Majoritatea acestor opusuri au fost interpretate în concerte publice de instituţiile profesioniste de concerte şi spectacole din ţară şi din străinătate, bucurându-se pretutindeni de elogioase aprecieri din partea presei de profil şi publicului iubitor al marii şi adevăratei muzici.

În ampla sa activitate, un loc special îl ocupă excepţionalele articole, studii, eseuri, cronici, publicate în diverse reviste de specialitate din ţară şi de peste hotare, sutele de prelegeri, conferinţe,

https://biblioteca-digitala.ro

concerte, lecţii, comunicări ştiinţifice, emisiuni de radio şi televiziune, precum şi participările în jurii de specialitate, în exigente competiţii naţionale şi internaţionale din ţări cu recunoscute tradiţii muzicale: Cehoslovacia, URSS, Franţa, Austria, Belgia, Polonia, Bulgaria. Germania, Iugoslavia, Anglia, Italia etc.

Un excepţional capitol în istoria muzicii româneşti de la mijlocul veacului trecut, poate fi atribuit, fără echivoc, îndelungatei şi prestigioasei activităţi, de aproape două decenii şi jumătate, pe care maestrul Ion Dumitrescu a desfăşurat-o, cu exemplară responsabilitate, profesionalism, dăruire şi pasiune până la sacrificiu, la cârma Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România. A izbutit să reorganizeze, din temelii, această instituţie, împreună cu filialele teritoriale, înălţând, asemenea unui arhitect de geniu, un important edificiu sonor ce s-a aflat, în prima linie, în viaţa spirituală românească şi nu numai. De numele său se leagă realizarea – cu sprijinul factorilor de decizie guvernamentală, o legislaţie specifică care a fost de bun augur pentru creşterea constantă a veniturilor Uniunii şi surselor financiare necesare asigurării dreptului de autor, achiziţionarea celor mai valoroase lucrări ale membrilor Uniunii, înfiinţarea Editurii şi Tipografiei Muzicale din Bucureşti, a superbului magazin *Muzica*, a Atelierului de grafică muzicală, precum şi promovarea la noi dimensiuni în circuitul naţional şi internaţional de valori, a creaţiei muzicale româneşti - clasice şi contemporane, şi a celor mai talentaţi tineri compozitori şi interpreţi – absolvenţi ai facultăţilor de specialitate din România.

Lucrând de peste 60 de ani în domeniul culturii şi artei, am avut fericitul prilej de a colabora cu maestrul Ion Dumitrescu şi cu ceilalţi muzicieni din conducerea Uniunii, în organizarea multor manifestări muzicale de referinţă, pe teritoriul judeţului Prahova, cu deosebire la începutul lunii iulie 1959, pentru a marca atunci în Ploieşti, sărbătorirea a 50 de ani de la naşterea unui muzician de geniu, Paul Constantinescu. Acest memorabil eveniment muzical, onorat de întrega conducere a Uniunii şi de soliştii concertişti Valentin Gheorghiu, Ştefan Gheorghiu şi Radu Aldulescu, care, împreună cu Orchestra simfonică ploieşteană, sub bagheta tânărului şef de orchestră Ion Baciu, au susţinut un concert simfonic extraordinar. Emoţionat, muzicianul sărbătorit Paul Constantinescu, în cuvântul de mulţumire, a ţinut să precizeze, printre altele, că *va realiza pentru oraşul său natal o lucrare simfonică* – ***Simfonia ploieşteană***, prezentată, în primă audiţie absolută, în prezenţa autorului, în zilele de 28-29 septembrie 1961, de simfonicul ploieştean, dirijor Ion Baciu. Impresionantă pentru viaţa cultural-artistică din judeţul Prahova a fost prezenţa maestrului Ion Dumitrescu, împreună cu o seamă de compozitori şi muzicologi, în ziua de 14 decembrie 1975, la Palatul

https://biblioteca-digitala.ro

Culturii din Ploieşti cu prilejul aniversării a 20 de ani de la înfiinţarea Coralei Paul Constantinescu – formaţie de elită din mişcarea corală prahoveană şi naţională, dirijată de profesorul Gheorghe C. Ionescu.

Pentru întreaga sa activitate a fost distins cu importante premii de creaţie, cu titlul de maestru emerit al artei, cu Premiul Academiei Române şi Premiul de Stat, cu ordine şi medalii, cu titlul de profesor universitar emerit, iar în 1977, Institutul Francez al Academiei de Arte din Paris şi Academia Tiberiană din Roma (1981) l-au ales membru.

Referindu-se la rolul şi locul compozitorului şi profesorului Ion Dumitrescu în viaţa noastră artistică, eminentul om de ştiinţă muzicală **Viorel Cosma**, *Dr. Honoris Causa* al Academiei Artelor din Chişinău, scria: „*Personalitatea artistică reprezentativă pentru şcoala muzicală românească de la mijlocul veacului XX, Ion Dumitrescu a apărut şi s-a impus la orizontul culturii noastre într-un moment de iniţiative şi înfăptuiri majore de largi deschideri pentru arta autohtonă (…). Majoritatea creaţiilor lui Ion Dumitrescu au devenit deja pagini de antologie sonoră a muzicii româneşti (...) Pedagog înnăscut, Ion Dumitrescu a transformat cursurile în lecţii de vibraţie interioară în care măiestria cuvântului se îmbina cu înaltul profesionalism, căldura comunicării cu limpezimea expunerilor, inteligenţa ascuţită cu pitorescul limbaj de vrajă şi vervă cuceritoare*”.

În acest context, ilustrul muzicolog şi prof. dr. **Octavian Lazăr Cosma**, membru corespondent al Academiei Române, scria, cu zece ani în urmă (2003): „*Ion Dumitrescu era o enciclopedie vie, era o inteligenţă sclipitoare şi în orice situaţie, pe orice temă (...) personalitatea lui Ion Dumitrescu, fără îndoială ne marchează pe toţi. A fost uriaşă şi rămâne, în perspectiva anilor care se preling, tot la fel de înaltă, prin forţa geniului, aş spune eu, pe care l-a avut Ion Dumitrescu şi a focului sacru pe care l-a purtat în suflet...”*

Aniversarea Centenarului Naşterii sale, constituie un nou prilej pentru a aduce, în prim plan – prin concerte, simpozioane naţionale şi internaţionale etc., importante momente din viaţa şi opera acestei personalităţi emblematice a muzicii româneşti, a culturii române. Sperăm ca în deceniile ce vor urma, opera sa – **să biruie cu succes anii, să fie cât mai prezentă în programele instituţiilor publice de concerte şi spectacole, în emisiuni de radio şi televiziune etc, pentru a înnobila şi entuziasma „multe generaţii de români şi multe neamuri ale pământului**”.

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

CREAŢIE ŞI DESTIN - IANCY KŐRŐSSY

(26 decembrie 1926, Cluj – 21 ianuarie 2013, Bucureşti)
(II)

Alex Vasiliu

Iancy Körössy despre jazz-ul românesc

După părerea mea, jazz-ul cel mai bun este cel american. Instrumentiştii români i-au copiat pe instrumentiştii americani buni atât

cât au fost capabili. Eu aşa văd mai corect: jazz în România. Jazz-ul românesc are mari posibilităţi de a deveni o muzică foarte interesantă pentru că are la bază folclorul, care este foarte bogat, ca sonorităţi, ca melodii, ca ritmuri. Dar în special izvorul melodic. Mă refer la un folclor stilizat, la care se adaugă ritmuri tradiţionale interpretate cu swing, ceea ce poate fi foarte aproape de interpretarea unui bun instrumentist american (de jazz). […] Bineînţeles că este bine să ne folosim creierul, că de aceea ni l-a dat Dumnezeu, să controleze inspiraţia. Ca să dai ceva spiritual, şi să adaugi ritmurile româneşti, şi sunetele foarte sofisticate de folclor românesc trebuie să ai inspiraţie, să posezi cunoştinţe despre muzica

https://biblioteca-digitala.ro

de dans, dar, mai important, despre folclor. Nu folclorul tratat de Enescu sau de Bartók, ci muzica tradiţională originală. Trebuie să asculţi, trebuie să vezi lucruri scrise. Eu am reuşit, pentru că am iubit aceste tipuri de muzică.

Mai întâi, am ascultat această muzică la radio, din întâmplare. N-am avut nevoie să ascult mult. Dacă ascultaţi piesa mea, „Delectare", după temă este o variaţiune. Aranjamentul acestei lucrări l-am scris în întregime. Nu numai pentru bas, ci şi pentru pian. Prima oară l-am înregistrat în 1965, la Radio, cu Wolfgang Güttler la bas, şi cu Radu Maxim, un toboşar oarecare, căruia îi plăcea muzica de jazz. Am scris aranjamentul şi pentru pian, nu am făcut nimic spontan. Pentru că am avut dorinţa să văd până unde pot să ajung.[1]

Jazz-ul românesc – vedere de epocă

Deşi mi-am propus să reconstitui evoluţia muzicală a lui Iancy Körössy pe baza documentelor sonore existente în acest moment şi a discuţiilor pe care le-am avut cu el (cele mai multe, înregistrate audio), trebuie să menţionez câteva date de ordin istoric reprezentând ultimii săi patru ani de activitate în România. Publicul bucureştean a avut posibilitatea să îl asculte des la clubul de jazz „Grigore Preoteasa" al Casei Studenţilor. Deschis datorită insistenţelor muzicologului George Bălan, acel club a fost şi pentru jazz un loc predilect de întâlnire al celor mai valoroşi muzicieni, reuniţi în formaţiile conduse de Alexandru Imre (Electrecord), Richard Oschanitzky, etc. Iancy Körössy a cântat acolo timp de patru ani împreună cu contrabasistul Johnny Răducanu şi bateristul Coca Moraru, avându-i ca invitaţi pe Dan Mândrilă, Bebe Prisada, Dako Pişta, Ştefan Berindei (saxofonişti), pe trompetistul Nelu Marinescu şi trombonistul Nicolae Farcaş. Au fost ani în care fenomenul jazzistic s-a dezvoltat rapid datorită climatului artistic relaxat, în care circulaţia discurilor, înmulţirea localurilor şi cluburilor, a emisiunilor de specialitate la radio şi televiziune, a turneelor unor mari muzicieni americani la Bucureşti, organizarea Festivalului Naţional de Jazz de la Ploieşti au oferit posibilitatea jazzmen-ilor români să demonstreze că au fost mereu la curent cu toate noutăţile din patria jazzului. Dar, spre deosebire de alte ţări foste socialiste, toată efervescenţa vieţii jazzistice româneşti nu a rămas documentată pe discuri în raport cu valorile acelei epoci.

[1] Alex Vasiliu – Convorbire cu Iancy Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

https://biblioteca-digitala.ro

S-au constituit, ca surse de informaţie, amintirile muzicienilor activi în perioada evocată aici, printre care îi amintesc pe Marius Popp (pian), Johnny Răducanu (contrabas), Nicolae Dumitrescu (trombon) şi Eugen Gondi (baterie). Pasiunea lui Iancy Körössy pentru muzică şi rigurozitatea în tot ce făcea ca artist erau proverbiale. Atenţia şi grija pe care o dădea pianului cu ocazia fiecărui concert, insistenţa în discuţiile cu mai tinerii instrumentişti asupra renunţărilor personale în favoarea evoluţiei pe plan profesional, par a fi exagerate astăzi. Câtă dreptate a avut, reiese din toate înregistrările ce îi poartă numele.

Germania – discul capodoperă

În 1968, Körössy a plecat din România, cu gândul de a se stabili în America de Nord. Perioada de aşteptare a actelor a petrecut-o în Germania. Aici a avut şansa de a înregistra un disc la casa MPS. Performanţa a fost dublă: organizatorică şi muzicală. În numai două ore, la 9 septembrie, împreună cu doi ritmicieni cu care nu mai cântase, contrabasistul J.A. Rettenbacher şi bateristul Charly Antolini - Körössy a lăsat memoriei magnetice opt creaţii, definitorii pentru publicul şi critica de specialitate din lume datorită calităţilor sale de pianist cu o fantezie, cu o tehnică instrumentală strălucitoare şi, mai ales, datorită concepţiei înnoitoare în acel moment, rămasă model.

All The Things You Are, *Bye Bye Blackbird* (Dixon/Henderson) şi *Stella By Starlight* (Washington/Young) demonstrau prima dată ascultătorilor din Europa occidentală calităţile lui Iancy Körössy. În primul rând, armoniile predominant disonante, înşirate (ca altădată, în Varşovia anului 1961) sub formă de invenţie ce excludea, în pasaje consistente, melodia. Totul puternic ritmizat, captând întreaga atenţie, menţinând partea a doua a improvizaţiei pe tema proprie „*Sorrow*" în registrul de interferenţă mediu-grav al pianului, cu o pulsaţie ritmică ajunsă la incandescenţă.

Dar, cu *Stella By Starlight*, Körössy intra prima dată[1] pe teritoriul atât de spinos al freejazz-ului. Erau doar câţiva paşi depărtaţi armonic şi melodic de temă, iar swing-ul înfierbântat, uniform, atenua impresia de evadare în free. Respectând ordinea comentării pieselor de pe acest disc, ordine pe care mi-am impus-o în paginile unde le-am menţionat prima oară, voi sări (deocamdată) peste înregistrarea cu numărul 5, pentru a ajunge la un alt standard american interbelic: *I Can't Give You Anything But Love* (McHugh/Fields). Aici, originalitatea apare, oarecum neaşteptat (după anterioarele aranjamente şi

[1] Din punctul de vedere al unui document înregistrat audio

https://biblioteca-digitala.ro

improvizaţii în stil post-bop radical) prin expunerea temei în maniera *stride* a mult îndrăgitului pianist *Thomas Fats Waller*, comediant pur sânge al anilor nebuni interbelici. Improvizaţia lui Iancy Körössy lasă în urmă de la primele note nonşalanţa surâzătoare a lui *Fats*, pentru a plonja direct în modernismul melodic sprinţar de natură *bop*. Un modernism al anilor '48-'50, pe care adaos-ul *neo* îl păstrează la fel de atractiv urechilor noastre din secolul următor. Asigurându-şi „plasa" ritmului constant, fiebinte, întreţinut de bas şi baterie, Körössy face din nou *o rotaţie de trapez în înălţimile free-ului*, exerciţiu de încălzire pentru ceea ce urmează a fi marea demonstraţie. La ultima piesă de pe disc, *Stompin' at the Savoy* (Goodman/Webb/Sampson/Razaf), Körössy s-a dovedit mai îndrăzneţ, intrând pe teritoriul minat al free-ului îndată după reproducerea temei (oricum, mult îmbogăţită armonic) – şi asta, în tempo rapid, contrastant faţă de atâtea versiuni clasice cunoscute. În comparaţie cu *I Can't Give*…, la *Stompin*' prima variaţiune respectă principiul unui şi mai vechi stil jazzistic[1], *improvizaţia colectivă,* dar acum nu mai ascultăm o polifonie melodică, ci doar o polifonie sonoră, în care sunetele şi ritmul haotice ale pianului (prin cluster-e), ale bateriei (total dezarticulată) formează impresia clară a ieşirii din ghidajele melodice, armonice şi ritmice. La fel, următorul moment improvizat, deosebit de cel anterior prin lirismul melodic abstract al basului lăsat singur, prin acordurile şi melodica dezlânate ale pianului, prin comentariul a-ritmic al tobelor cărora li se cer sonorităţi atipice, mai degrabă familiare climatului muzicii moderne europene, accentuiază distanţarea faţă de melodia clasică de jazz de la care s-a pornit. Distanţare sporită de creşterea tensiunii muzicale prin revenirea la polifonia sonoră şi intensificarea progresivă a ritmului. Totul ajuns la paroxism, de unde Körössy întoarce nava spre ţărm, impunând din nou bateristului pulsaţia uniformă, intens swingată. Agitaţia free se menţine prin survolarea rapidă a întregii claviaturi, şi după re-expunerea temei, prin coda la fel de cluster-izată. În mod dorit, dar surprinzător de ingenios, ultimul acord este cel concluziv, din melodia lui McHugh.

Originalitatea discului comentat aici, s-a vădit încă din titlul-declaraţie: *Identification*. Iancy Körössy dovedise pe parcursul primelor patru piese, cine este. Dar muzicianul de jazz atât de puternic legat de melodica, armoniile şi ritmurile folclorului românesc a înţeles atunci, la prima ieşire în lumea jazz-ului vest-european, în preziua intrării în Statele Unite ale Americii înţesată de pianiştii

[1] Dixie – sudul federaţiei americane, la confluenţa secolelor XIX şi XX

https://biblioteca-digitala.ro

performanţi ai locului, că atuùl său cel mai puternic este noutatea, ineditul zonei etno-culturale ce-i aparţine.

Demonstraţia cea mai importantă începe în piesa a V-a, firesc, odată cu redarea temei generatoare: *Hora de la Viziru*. La fel de antrenantă ca în piesele comentate (acum, şi din cauza melodiei româneşti de dans, originară din zona Brăilei), menţinându-se în stilul *bop*, raportarea improvizaţiei pe claviatură la melodica oriental-românească este clară încă de la început, într-o secvenţă melodică scurtă. Körössy rămâne în preferatul său registru mediu unde, de data asta, melodia intens ritmată îl duce cu gândul pe ascultătorul român la sonoritatea ţambalului, iar ascultătorului din alte spaţii etno-culturale îi lasă o impresie puternică de inedit. Urcarea în registrele acut şi supra-acut ale pianului înseamnă aceeaşi înălţare în tăriile libertăţii melodico-armonice, cu cluster-e în ritmul neostenit, plin de swing, puternic susţinut de improvizaţia dinamică, accentuată a bateriei. Diferenţa şi adaosul de atractivitate ale acestei creaţii constă în menţinerea pulsului incandescent, constant al celor trei instrumente ritmice – pianul având în plus posibilitatea suprapunerii formulelor melodico-armonice, înşirarea (ingenioasă) a cluster-elor în acelaşi ritm de joc, iar bateria expunând amintitele accente dezarticulate. Întoarcerea în registrul mediu este prilejul pentru Körössy de a reveni la tonalitatea iniţială, pentru ca re-expunerea temei să apară în mod natural, cu rol concluziv. Uşor ironică, formula melodică expusă în încheiere la pian imită cântul ţambalului, clarificând pentru ascultător zona geografic-spirituală de unde vine Iancy Körössy.

Nu cred în denumirile pe care unii le dau muzicii, pentru că ei nu ştiu despre ce vorbesc. «Eu cânt freejazz.» Domnule, lasă jazz-ul la o parte. Cânţi free? Numeşte free. La tot ce nu are sens, ei dau o denumire, ca să capete sens. După părerea mea, dacă nu există elementele de bază ale jazzului, restul nu este jazz. Au fost muzicanţi care au cântat dixie, swing, jazz clasic pentru că trebuiau să mănânce. Dar, la un momentdat, înfluenţaţi de alcool, de inteligenţă insuficientă, influenţaţi de droguri, s-au săturat să cânte aceleaşi lucruri, au început să-şi plimbe degetele pe instrumente. Coltrane a fost unul dintre ei care, însă, a reuşit să pună o «îmbrăcăminte» acceptabilă, chiar frumoasă la ceea ce cânta. Momentele de nebunii ale lui Coltrane erau cu totul altceva decât nebuniile altor zeci de muzicanţi americani, care nu ştiau ce făcea el în momentul acela. Dar impresarii au profitat de ocazie, le-au dat droguri, alcool şi toate alea, şi i-au lăsat să cânte ce voiau. Şi s-a pus numele de „freejazz”.

https://biblioteca-digitala.ro

Aiurea. De unde până unde? Nu era jazz. Ei îşi cântau tristeţea, nemulţumirea, n-aveau bani să mânânce, să cumpere droguri, alcool şi alte nenorociri, femeile îi părăseau din cauza vieţii pe care o duceau… Când i-am ascultat, n-am apreciat deloc. Coltrane a cântat cu multă simţire şi muzicalitate. Şi el era foarte nemulţumit, a devenit la un momentdat foarte religios, că nu mai putea să accepte criminalitatea şi sărăcia oamenilor de culoare din America. Şi nemulţumirea lui s-a văzut în ceea ce cânta, a improvizat ***pe moment***[1]*, şi asta s-a numit freejazz. Şi înainte era free, dar nu s-a numit aşa. Adică, nici unui muzicant nu i s-a interzis să cânte ce voia. Numai că era o temă, un aranjament mai mult sau mai puţin complicat, dar, în orice caz, au existat o temă şi variaţiuni pe armoniile temei. Dar în „free" nu există la început nici o temă, ai numai variaţiuni şi îţi arăţi nemulţumirea, înjuri şi prin frazele muzicale. După care au venit alţi nebuni care au spus „trebuie să facem ceva ce n-a mai făcut nimeni, să facem zgomote*.[2]

În afara legăturii puternice a jazzman-lui Körössy cu tradiţia tarafurilor româneşti, a avut importanţă opinia prestigiosului promotor american al jazz-ului, Willis Conover. Cunoscând la faţa locului realităţile şi speranţele muzicienilor de jazz din ţările comuniste, admirându-l în mod deosebit pe pianistul român, Conover a explicat, cu ocazia unei anterioare vizite la Bucureşti (1967) ce se aşteaptă în Statele Unite: nu numai un pianist din România sau de oriunde altundeva, imitator perfect al stilurilor reţinute de istoria jazz-ului, ci un muzician stăpân pe limbajul originar, dar capabil să exprime specificul naţional propriu.

Înregistrând în anul 1969 discul *Identification*, Körössy a făcut o superbă demonstraţie:

a) că stăpânea „dialectele" (stilurile) importante ale limbii jazz-ului american

b) că a înţeles ce înseamnă adevăratul freejazz: obligativitatea existenţei temei generatoare, păstrarea

[1] Accentuând (în timpul discuţiei înregistrate) prin intonaţie cuvintele „pe moment", Körössy a subliniat încă odată importanţa pe care o acorda spontaneităţii în cântul jazzistic

[2] Alex Vasiliu – Convorbire cu Iancy Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

https://biblioteca-digitala.ro

suportului ritmic de tip swing (explicit sau implicit), libertate controlată, muzicalitate şi feeling.

Dar, şi în România perioadei 1964–1968 (anul plecării lui Körössy în Germania), jazzul a avut parte de o libertate moderată. Chiar dacă au existat încercări de abordare a acestui stil (din partea sa, a lui Guido Manusardi, şi cele la alt nivel de complexitate ale lui Richard Oschanitzky) este puţin probabil că versiunea free foarte îndrăzneaţă, spectaculoasă a „Horei de la Viziru" ar fi fost posibilă aici. Abia experienţele repetate ale lui Oschanitzky cu „Freetet"-ul său au obişnuit, din 1969, într-o oarecare măsură câţiva instrumentişti-improvizatori de elită (Dan Mândrilă, Ştefan Berindei, Alexandru Imre, Johnny Răducanu, Wolfgang Güttler, Eugen Gondi) cu specificul şi exigenţele freejazz-ului autentic.

Iancy Körössy în Lumea Nouă

Muzica americană a fost, este şi va rămâne cea mai frumoasă muzică din lume, pentru că toate melodiile pe care le numim standard, fac parte din operete şi spectacole de revistă cu cele mai reuşite armonizări, cele mai sofisticate. Ele rămân totdeauna moderne.[1]

Datorită recomandării lui Willis Conover, considerat de mulţi ani unul dintre experţii necontestaţi în domeniul jazz-ului, graţie legăturilor la nivel înalt pe care acesta le avea în mediile politice americane (în calitate de colaborator permanent al postului de radio Vocea Americii), Iancy Körössy a primit în scurt timp rezidenţa pe teritoriul Statelor Unite. S-a stabilit la Atlanta (Georgia), unde a avut mediul propice unei existenţe dedicate exclusiv muzicii. Acolo s-a întîmplat, în 1972, un eveniment muzical: recitalul pe care a fost invitat să-l susţină la Universitatea din Atlanta.

Programul a fost conceput cu grijă. Variaţiunile spontane pe melodia la modă în primii ani ai deceniului 1971 – '80 *Love Story* de Francis Lay, au reprezentat primul gest de captare a bunăvoinţei publicului. A fost mai mult. Melodia romanţioasă, pe care ne-o reamintim, i-a inspirat lui Iancy Körössy un torent de idei, exprimate ad libitum cu o delicateţe, cu o forţă dramatic-expresivă, cu o strălucire tehnică impresionante, de factură romantic-chopiniană. Deşi recitalurile de la Bucureşti au atras preţuirea unor critici şi muzicologi

[1] Alex Vasiliu – Convorbire cu Iancy Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

https://biblioteca-digitala.ro

de mare probitate, cum a fost, printre alţii, Ada Brumaru, sunt convins că înregistrarea aceasta ar schimba din temelii imaginea pe care mulţi şi-au format-o atunci despre Körössy. La fel ca Eugen Ciceu şi Richard Oschanitzky – Iancy Körössy avea deschiderea spre toate genurile, şi tehnica instrumentală dublă: potrivită deplin cântului jazzistic şi cântului academic.

Al doilea moment de captatio benevolentiae a fost improvizaţia[1] pe melodia pop americană, la fel de cunoscută, *Raindrops*, de Burt Bacharach, trecută, ca într-o partidă de badminton, de la paleta lui Mozart la paleta lui Beethoven. Un stol de idei melodice sprinţare, zburătăcite pe claviatură spre a lua respiraţia ascultătorului.

Momentul următor s-a aflat sub privirea lui Bach. Dincolo de cântul dezinvolt, cu nuanţe potrivite frazelor melodice fidele stilului, în pasajele dinamice se simte timp de o clipă uşoara accelerare a tempo-ului, principiu caracteristic ritmului în jazz (*swing*). Abia după o substanţială improvizaţie în manieră bachiană este amintită, destul de clar, tema melodică *Feuilles mortes* de Joseph Kosma. Cu excepţia „amănuntului" ritmic amintit, creaţia din acel moment nu are legătură cu jazz-ul, plasându-l pe Körössy în societatea selectă a virtuozilor în stare să inventeze variaţiuni pe orice motiv melodic, în orice stil.

De parcă şi-ar fi propus o refacere a istoriei muzicii de la Bach şi Mozart la modernii jazz-ului american, Körössy s-a oprit în următoarele 6'23'' în epoca romantismului. Introducerea meditativă, închegată dintr-o succesiune de acorduri, expunerea melodiei lirice, ornamentată cu ghirlande de figuraţii ce vădesc, iarăşi, tehnica pianistică desăvârşită, oferă climatul variaţiunilor de o extrovertită factură romantică. Dacă ar fi fost posibil, Schubert, Schumann, Chopin, Rahmaninov l-ar fi ascultat atunci cu atenţie, şi poate că nu s-ar fi simţit deranjaţi de coda răsfrîntă doar pentru o clipă, în spaţiul free.

Început tot cu o temă lirică, imediat ritmizată asimetric, depărtată de jazz, momentul nr. 5 este o toană, un scherzo redus la esenţă, o „pînză" traversată de linii energice, aparent haotice, care se feresc să acopere punctul mişcător de lumină – subiectul melodic. O glumă ca o punte ce îndrumă ascultătorul de la retorica romantismului, spre sonorităţile aglutinate, la fel de pletoase, din ultimul act al spectacolului avangardei muzicale (reamintesc, Körössy cânta la Universitatea din Atlanta într-o seară a anului 1972).

Motivul inspirator a fost preacunoscuta melodie de spectacol revuistic şi temă pentru improvizatorii de jazz *Tea for Two*, de Vincent

[1] Körössy prefera formula „variaţiuni spontane"

https://biblioteca-digitala.ro

Youmans. Nefiind expusă în forma originală, melodia rămâne uşor de recunoscut cînd „scapă" imediat în „hăţişurile" free. De altfel, improvizând astfel, Körössy brodează cu umor pe frânturi din ideea lui Youmans, sporindu-i savoarea prin ritmul de vals. Totul este un dans aparent dezarticulat, fluxul sonor vădeşte calităţi plastice, imagistice, amintind de Satie, Şostakovici sau Prokofiev, în stare să ofere idei unui regizor (de spectacole coregrafice, de desene animate, etc).

Ultima raportare la muzica europeană clasică (din recitalul american) este variaţiunea pe tema din parte a III-a a *Concertului în re major pentru vioară şi orchestră* de Beethoven. Din nou, variaţiunile au prea puţină legătură cu jazz-ul, şi, din nou, Körössy se avântă în terenul neîngrădit free. Cu măsură, fără să piardă din ochi reperul melodic, în acelaşi spirit ludic.

Şapte din cele cincisprezece creaţii spontane au fost copleşitor de convingătoare în privinţa opulenţei de idei ce stau la discreţia improvizatorului în toată istoria muzicii. În cazul nostru, creatorul Iancy Körössy a dovedit cu strălucire că poate broda (jazz-istic sau nu) pe orice motiv melodic. Argumentele sunt numeroase, diverse, imbatabile. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Rahmaninov, Bill Evans, etc nu se jenează unul pe celălalt în „scenariul" inventat ad-hoc de pianistul român. Dimpotrivă, se completează şi se înţeleg chiar dacă replicile (totdeauna spirituale) sunt rapide, incisive, „rostite" cu sufletul la gură, din dorinţa de a nu fi mai prejos, ori de a spune totul. Încă o calitate a invenţiunilor de până acum este starea definitivă, rotundă, completă a fiecărui act muzical. Cu toată diversitatea de maniere stilistice, cu toată abundenţa de idei, cu toată virtuozitatea instrumentală aproape neverosimilă, ascultătorul nu numai că nu se simte copleşit, pierdut în "pădurea de sunete", el „vede copacii" dar „vede" şi ansamblul. Audierea muzicii lui Iancy Körössy este, în mod uimitor, o experienţă ce atrage, farmecă, rămâne în amintire.

Celelalte opt motive de improvizaţie au aparţinut exclusiv jazz-ului. Poate că, după ce a arătat publicului cultivat al Universităţii din Atlanta că şi-a însuşit cultura muzicală clasică şi modernă europeană, Körössy a vrut să-l convingă definitiv că stăpâneşte perfect şi limbajul jazz-ului. Variaţiuni pe teme standard interbelice (cum este *Ain't Missbehavin'* de Fats Waller), reproducerea virtuoză a stilurilor *boogie-woogie*, *stride*, a manierelor impuse de pianiştii Erroll Garner şi Art Tatum (dar într-o mai accentuată şi mai spectaculoasă formă ad libitum decât la neuitatul Tatum!), au constituit aproape un alt recital, impresionant din toate punctele de vedere: ale ingeniozităţii ideilor melodice, pregnanţei ritmice şi tehnicii instrumentale spectaculoasă.

https://biblioteca-digitala.ro

Un singur aspect, la fel de important, al personalităţii sale, nu a fost luminat aproape deloc în memorabilul recital de la Atlanta: compoziţia. Atunci, Körössy a improvizat pe o singură temă care i-a aparţinut: „*Gypsy In My Soul*”. Încă un moment de mare atracţie (după cum se observă din aplauze, şi în urma impresiei cu care rămâi ascultând înregistrarea). Dar de ce numai o temă proprie? Între atâtea întrebări la care m-am gândit să i le adresez, aceasta a rămas nerostită…

În cei 21 de ani, cât a mai durat perioada americană a vieţii sale, Iancy Körössy a avut prilejul să cânte cu jazzmen intraţi în istorie: Ray Brown, Connie Kay, Lee Konitz, Milt Jackson, Zoot Sims, Percy Heath, Phil Woods. Jazzmen pe care mai toţi muzicienii români de gen i-au ascultat pe discuri ori i-au văzut pe ecrane. Înregistrările existente dau imaginea unui sideman şi improvizator cu un interplay, cu un simţ al echilibrului potrivite conţinutului muzical şi spiritului fiecărui combo, dar mai puţin reprezentativ pentru ştiutele calităţi de improvizator. Iar temele proprii lipsesc aproape cu desăvârşire.

Iancy Körössy dincolo de jazz

Se cuvine cercetată o altă latură a evoluţiei lui Iancy Körössy în perioada americană: creaţia (evident) spontană ca pianist solo. Din când în când, orele de meditaţie, de probă a ideilor pe claviatură au fost înregistrate, acasă ori în localul unde era angajat, iar ulterior, selecţia încredinţată tot memoriei magnetice. Este un serial ce se constituie în volume de teme şi variaţiuni care dezvăluie un alt muzician. Mult mai introvertit, profund meditativ, ce parcă a renunţat la virtuozitatea instrumentală, în favoarea conţinutului ideatic şi a climatului spiritual-sufletesc. Acum, nu mai ascultăm invenţiuni în sens jazz-istic. Este o muzică în mare parte atemporală, dar cu repere geografic-culturale recognoscibile.

Primul set de înregistrări începe cu *The Story I*. Tema melodică „acoperă” un spaţiu etnic vast, ce include Balcanii, linia melodică plutind, ca o doină fără sfârşit. Se mai simte mireasma nostalgică a cântului tradiţional din Armenia şi din Azerbadjan (care circulă azi datorită pianiştilor Armen Donelian şi Aziza Mustafa Zadeh). Curgerea neântreruptă a improvizaţiei într-o atmosferă extatică aminteşte de stilul pianistului *Keith Jarrett*, unul dintre modernii pe care Körössy mi-a mărturisit că îl aprecia mult.

Cele *patru preludii* care urmează se înscriu în acelaşi stil – ultimul amintind de cântecele tradiţionale rămase în colecţiile lui Béla Bartòk.

https://biblioteca-digitala.ro

The Story II este împărţită în trei secţiuni, să le numesc aşa, 3 D: *Dusk*, *Down*, *Dance*. În acelaşi balans ritmic subtil, neântrerupt, variaţiunile îşi păstrează cântul polifonic. Fără a operá comparaţii şi evaluări inoportune în cazul unor mari muzicieni, aici între Keith Jarrett şi Iancy Körössy, îmi exprim preferinţa pentru variaţiunile neântrerupte ale pianistului român pentru că melodica şi armoniile ies sensibil mai mult din zonele abstracte, sunt conectate la un spaţiu tradiţional ce nu-mi poate fi indiferent. Menţinându-se în acelaşi stil de cânt pianistic, ultimul tablou muzical, *Dance*, se desfăşoară, bineânţeles, într-un tempo mai mişcat, balansul ritmic asemănându-se în mod uimitor (fără să deranjeze) cu samba. Şi desenul melodic este mai divers, mai colorat (incluzând scări cromatice ascendente), finalizând Suita într-o atmosferă deschisă, luminată.

Purtând titlul generic *Spontaneous Improvisations*, următorul set de creaţii, înregistrate în Carolina de Nord, îl are ca spirit tutelar, cel puţin în prima din cele şapte mişcări ale seriei *Thoughts and Feelings,* pe Bill Evans. A doua mişcare oferă un mic număr de formule melodico-ritmice repetitive, menţinute în registrul mediu, a treia este de un lirism delicat, melodia fiind întreruptă surprinzător de o suită de acorduri la ambele mâini, pe filiaţia clară Debussy – Bill Evans. Romanticul avangardei jazz-ului american rămâne lângă Körössy mare parte din mişcarea a patra, dar se retrage, lăsându-l în loc pe Oscar Peterson, cu un tuşeu delicat. Muzicalitatea dintotdeauna şi introvertirea ce i-a marcat de la un timp actul creator-interpretativ, au avut ca rezultat evident în a cincea mişcare a *Gândurilor şi sentimentelor* teme melodice, variaţiuni de o simplitate şi inocenţă exprimată prin acelaşi tuşeu diafan. A şasea variaţiune întoarce timpul înapoi, în apropierea lui Bach. Succesiunea îşi păstrează firescul pentru că desenul melodic al acestor mişcări este la fel de clar, de luminos. Cele două scurte „adieri" de jazz (prin melodie şi succesiune de acorduri) nu modifică deloc climatul general. Ascultătorul atent surprinde conversaţia liniştită între Mozart şi Bill Evans.

Partea a II-a a ipoteticului album (înregistrările comentate aici nu au fost editate) cuprinzând variaţiunile intitulate *Love Confession* (*from her*), *… from Him*, *Movement of Romantic Jazz*, *Love Song 1 şi 2* păstrează atmosfera delicată, exprimată prin aceeaşi fineţe a cântului pianistic.

Poate că nu întâmplător, cele două momente care alcătuiesc a V-a serie de meditaţii pe claviatură poartă titlurile *World, I Love You So* şi *Music for Jesus*. Ieşită din sfera jazz-ului, muzica lui Iancy Körössy pătrunde într-un univers pur romantic, aş spune exaltat.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia infinită de tip wagnerian, expusă polifonic, segmentată doar de părţile contrastante ca dinamică (unele, meditative, altele, cu imensă încărcătură emoţională), armoniile opulente, ritmul rubato ce nu ascunde, la audiţia foarte atentă, pulsul interior, vibrant, care susţine întreaga desfăşurare muzicală-torent impresionează în cel mai înalt grad. Este o surpriză de proporţii să îl descoperi pe Iancy Körössy, *stăpânul inelelor* istoriei jazz-ului american (blues, dixie, stride, bop, free), *ofiţerul stării civile* care a oficializat legăturile considerate mult timp neserioase între folclor şi jazz, între muzica clasică europeană şi jazz, aducându-i într-o neaşteptată şi profundă comuniune pe Wagner, Liszt, Rahmaninov, Skriabin şi Bill Evans. Aceste confesiuni de mare vibraţie interioară exclud orice element facil, de complimentare a urechii. Nesfârşirea melodiei multiplicată într-un evantai de voci, armoniile deschise spre indefinirile impresioniste, combustia aproape expresionistă, convertirea claviaturii în orchestră cu infinite nuanţe, virtuozitatea tehnică uimitor de naturală, de care aproape că nu-ţi mai dai seama – totul este turnat într-o muzică fascinantă.

Întoarcerea în România

Iancy Körössy a revenit în România, prima dată în 1993. A participat la festivalurile de jazz organizate la Braşov, Bucureşti, Iaşi, a fost invitat să cânte la Uniunea Compozitorilor, în aula Palatului Cantacuzino. Pentru acest ultim capitol al studiului, voi lua ca documente de referinţă tot înregistrările realizate cu diferite prilejuri.

În seara de 29 octombrie 2001, Iancy Körössy revenea la Uniune, în cvartet cu Nicolas Simion (saxofon tenor şi sopran), James Singleton (bas acustic) şi Peter Perfido (baterie).[1] Locul cu totul special în care a fost organizat recitalul a impus un program alcătuit exclusiv din compoziţii româneşti. Dintre ale sale, Körössy a ales trei. *For Oscar* a fost recunoaşterea influenţei lui Oscar Peterson asupra stilului de cânt al muzicianului român. Tema definitorie din anii ’56-’57, *La horă*, a rămas din nou o demonstraţie de comuniune a melosului românesc tradiţional cu melodica de tip jazz-istic. Alegând un tempo mai aşezat decât în recitalurile anterioare şi din anii următori, ca pentru o *horă de bătrâni*, Iancy Körössy a luminat din nou pe parcursul improvizaţiei virtuţile expresive ale registrelor grav şi mediu,

[1] Recitalul a fost editat pe discul documentar Iancy Körössy & Nicolas Simion Group „Sweet Home”, live in concert, Bucharest, october 29, 2001, Aula of Cantacuzino Palais

https://biblioteca-digitala.ro

a respectat sacrosanta lege (pentru el, totdeauna) a contrastului, a simetriei. Doar secţiunea mediană a seriei de variaţiuni a avut parte de un tuşeu puternic accentuat, secţiunile extreme fiind tratate cu o delicateţe diafană (dacă îmi este acceptat pleonasmul). În final, câteva note preclasic-europene sânt o pată de culoare inspirat lăsată să cadă pe linia melodică de jazz pur.

Stimulat de aranjamentul lui Nicolas Simion pe o temă din *Suita a II-a pentru orchestră* de George Enescu, Körössy a improvizat *free* în tandem cu Simion în două reprize dinamice, turbulente, stabilind un interesant interplay. Am ascultat atunci şi refac acum, datorită înregistrării, o experienţă muzicală destul de dură în relaţie cu o partitură enesciană, o experienţă pe care pianistul român a avut inspiraţia, experienţa şi simţul înnăscut al măsurii de a nu o transforma în trădare.

Tot atunci, la Uniunea Compozitorilor, Iancy Körössy a cântat prima dată, împreună cu partenerii de scenă, balada lui Richard Oschanitzky *N-ai vrut să crezi*. Simion, Singleton şi Perfido au ascultat în linişte variaţiunile lui Körössy, prin care am descoperit necrezute frumuseţi melodice şi alternative armonice, ascunse în motivul de inspiraţie.

Maestru şi discipol

Ultimul capitol al acestei miraculoase legende muzicale a fost scris de Iancy Körössy împreună cu Ramona Horvath. Încă un muzician tânăr care s-a afirmat datorită lui. La fel cum, în tinereţe, i-a propus lui Theodor Cosma să-l coopteze pe basistul Johnny Creţu Răducanu în formaţia *Electrecord*, aşa cum, peste ani, a lucrat cu eleva de liceu Aura Urziceanu, repetând experienţa avută cu toţi pianiştii de jazz începători care veneau la el acasă pentru a discuta şi pentru a învăţa (Cristian Colan, Marius Popp, Radu Maltopol, Mihai Chirilov) – Körössy a educat din punct de vedere muzical, jazzistic o pianistă orientată spre muzica clasică. Originară tot din Cluj, Ramona Horvath a avut inteligenţa, interesul, răbdarea şi puterea de muncă necesare pentru a învăţa cât mai mult, ridicându-se în scurt timp la standardele maestrului său. Tehnica instrumentală bine pusă la punct, un dezvoltat simţ ritmic, talentul de a improviza au făcut posibilă sudarea unui duo pianistic redutabil. Prima dovadă – înregistrările realizate în anul 2005 la Societatea Română de Radio.

Cultura muzicală clasică a Ramonei Horvath i-a permis lui Iancy Körössy să continue relaţionarea creaţiei culte europene cu jazz-ul. Aranjamentele şi improvizaţiile pe tema părţii I din Simfonia nr. 40 de

https://biblioteca-digitala.ro

Mozart, a Badineriei din Suita a II-a de Bach, a părţii a III-a din Simfonia a III-a de Brahms pot constitui oricând material de studiu în învăţământul muzical superior (cel puţin la clasele de jazz). Impresia constantă de armonie a mariajului conceptului componistic clasic european cu improvizaţia americană de jazz, bunul gust, ingeniozitatea, rafinamentul şi frumuseţea creaţiilor celor doi pianişti se pot remarca nu numai la audiţia înregistrărilor radio din 2005. După un an, în mai 2006, Iancy Körössy şi Ramona Horvath au prezentat prima dată aceste piese în prezenţa publicului la a VIII-a ediţie a Festivalului Internaţional de Jazz *Richard Oschanitzky*, organizat de TVR Iaşi. Documentul video păstrează reacţia călduroasă a publicului. Nu doar cei de vârsta a treia, care îl cunoşteau pe Körössy din programele radiofonice ale deceniilor trecute l-au aplaudat îndelung, ci majoritatea publicului, formată din tineri.

Pentru a concluziona în privinţa înregistrărilor radio din 2005, trebuie remarcat că ilustrul pianist român a recunoscut, totuşi, influenţa lui Bill Evans asupra cântului său (pe care, într-una din convorbirile noastre înregistrate, a considerat-o mai puţin evidentă). Dovada o constituie aranjamentul şi improvizaţiile pe tema *Show Type Tune* de Evans, şi *Come Dance With Me*, de Jimmy Van Heusen. Varianta cu două piane este în spiritul şi litera creaţiilor lui Evans imprimate solo în studio prin suprapunere, şi cu trio-urile sale binecunoscute. La Bucureşti, Iancy Körössy şi Ramona Horvath au fost însoţiţi în studioul Societăţii Române de Radio de basistul Arthur Balogh şi bateristul Laurenţiu Ştefan.

Rodat prin studiu, înregistrări şi participări la festivaluri, la recitaluri organizate în ţară şi în centre culturale din Austria sau Franţa, duo-ul pianistic Körössy – Horvath a fost, în sfârşit, fixat în memoria discului comercial. Se înţelege, precizez totuşi că scriu cuvântul „comercial” gândindu-mă la prezenţa sa în magazine, nu la calitatea substanţei muzicale. Intitulat *Dor de acasă*, cd-ul oferă ascultătorului, printre altele, trei piese clasice semnate de Körössy: *Delectare*, *Piaţa Viziru* (variantă de titlu a *Horei de la Viziru*, imprimată prima oară de autor în Germania anului 1969), şi *La horă*, la care se adaugă trei creaţii proprii abia acum oferite publicului larg, şi cinci compoziţii semnate în tandem cu discipolul său.

Omagiu lui George Enescu se contituie într-o suită de tablouri contrastante ca ritm şi manieră de improvizaţie. Tema primei părţi este preluată din Rapsodia a II-a, cunoscuta melodie de joc îmbrăcând, spre a-şi proba şi confirma frumuseţea, mai multe veşminte: cel *preclasic*, datorat redării temei în tonalitate minoră, traseului melodic de natură bachiană sau *romantică*, ce păstrează

https://biblioteca-digitala.ro

permanent elemente din tema folclorică originară, manierei jazz-istice. Şi acum, cele trei tipuri de invenţie melodică sunt combinate cu o naturaleţe foarte rar întîlnită.

Mahala este una dintre cele mai originale secvenţe ale discului, în primul rând din cauza dispunerii armonice a temei alească din folclorul lăutăresc. Interesant apare extinderea ariei geografic-muzicale, prelucrarea luminând întorsături melodice de tip azer, armenesc şi balcanic (tradiţii pe care ascultătorii interesaţi din România le-au cunoscut, la intervale mari de timp, prin înregistrările sau recitalurile pianiştilor Vagif Mustafa Zadeh, Harry Tavitian, Armen Donelian, Aziza Mustafa Zadeh şi saxofonistului rus Anatoli Vapirov, stabilit de mulţi ani în Bulgaria).

Paradoxurile lui Iancy Körössy

Explicabil, evoluţia unui muzician impune parcurgerea etapelor de început, de tatonări, de imitare a unor modele. În cazul lui Iancy Körössy, primul paradox s-a impus celor care l-au ascultat înaintea venirii sale la Bucureşti, imediat după stabilirea în capitală, şi, acum, celui ce se încumetă să-i reconstituie aventura muzicală cu ajutorul înregistrărilor. Lăsând la o parte reproducerea perfectă a unor stiluri pianistice importante din istoria jazz-ului, importantă a fost la Iancy Körössy încă din anii tinereţii *integrarea celor două tipuri de limbaj muzical folcloric – cel jazzistic şi cel lăutăresc din România – într-o concepţie unitară, cu caracter de pionierat.*

Al doilea paradox se iveşte ascultându-i înregistrările europene din anii ’50-’60 şi cele din perioada americană. Cântul său pianistic dinaintea stabilirii în America de Nord definea *jazz-ul* - cu toate calităţile tipice unei educaţii şi practici de instrumentist de concert clasic. Recitalurile imprimate după 1970 în Atlanta şi în Carolina de Nord dezvăluie o manieră de invenţie spontană şi o tehnică ce te fac să crezi în studiul perseverent al clasicilor şi modernilor europeni, întins pe parcursul deceniilor. Aici apare al treilea paradox: Iancy Körössy mi-a declarat că studiul său a fost preponderent de autodidact, susţinând, în contradicţie cu prietenul său, Dan Mizrahi, că *norocul lui a fost că nu a urmat cursurile unui Conservator*. Muzicieni cu studii de specialitate, practicanţi ai genurilor clasice europene şi ai jazz-ului, cum este compozitorul Sabin Păutza, mare admirator al lui Körössy, nu cred în exclusivitatea educaţiei, a studiului său individual autodidact, argumentând că invenţia spontană înglobând concepţii componistice preclasice, clasice, romantice, post-romantice şi

https://biblioteca-digitala.ro

moderne, calităţile tehnic-instrumentale demne de un mare pianist „clasic" nu ar fi fost posibile în absenţa unor profesori specializaţi.

Dincolo de aceste subiecte de discuţie, importante rămân creaţiile scrise sau spontane ale lui Iancy Körössy, reţinute de înregistrări (multe, încă inedite) care merită să fie cunoscute.

Caracteristicile muzicii lui Iancy Körössy

1. consistenţa substanţei muzicale asigurată de *imaginaţia melodică;* trecerea melodiei prin mai multe stiluri de jazz şi de cânt pianistic european; cântul polifonic, întrupat deseori prin lanţuri de acorduri – fapt ce dă naştere celuilalt palier al limbajului muzical: generozitatea armonică.Aceasta se raportează direct, odată cu enunţarea temei, la un anumit stil pianistic din istoria jazzului, evocă în mod clar ori discret concepţii armonice romantice Liszt, Chopin, Schubert), post-romantice (Rahmaninov, Skriabin), impresioniste (Debussy); *ritmul* este de trei tipuri: foarte puternic, intens swingat în tempo mişcat şi mediu, (inclusiv în creaţiile free), ad libitum (în special în introduceri şi finaluri), total liber în variaţiunile din perioada americană;

2. caracterul contrastant prin forţa sau fineţea tuşeului pianistic în creaţii diferite, ori pe parcursul uneia singure;

3. îmbinarea organică a limbajului jazz-ului american cu limbajul folclorului muzical românesc (cu predilecţie de tradiţie lăutărească - abia în ultimul disc publicat în timpul vieţii autorului apărînd teme de improvizaţie preluate sau inspirate din repertoriul ţărănesc);[1]

4. echilibrul compoziţiei obţinut prin concentrarea întregului flux sonor, indiferent de numărul ideilor melodice, prin respectarea schemei temă - improvizaţie/variaţine – reluarea temei, sau introducere – temă – improvizaţie/variaţiune – reluarea temei – formulă melodico-ritmică de sine stătătoare pentru final, simetrie;

5. toate aceste caracteristici conferă discursului pianistic o **neîntreruptă atractivitate.**

[1] Ex.: Dans din Oaş, piesa nr. 3 de pe cd-ul *Dor de acasă*, Electrecord, EDC 890 DDD

https://biblioteca-digitala.ro